Sarah Hoke

Fritz von Uhdes „Kinderstube“

Die Darstellung des Kindes in seinem Spiel- und Wohnmilieu



Universitätsverlag Göttingen

Sarah Hoke

Fritz von Uhdes „Kinderstube“



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2011

Sarah Hoke

Fritz von Uhdes „Kinderstube“

Die Darstellung des Kindes in seinem Spiel- und Wohnmilieu



Universitätsverlag Göttingen
2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Anschrift der Autorim
Sarah Hoke
e-mail: sarah.hoke@web.de

Satz und Layout: Sarah Hoke
Umschlaggestaltung: Franziska Lorenz
Titelabbildung: Fritz von Uhdes „Kinderstube“
Copyright: Hamburger Kunsthalle
Foto: Elke Walford

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-941875-90-6

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die minimal überarbeitete Fassung meiner Dissertation „Fritz von Uhdes ‚Kinderstube'. Die Darstellung des Kindes in seinem Spiel- und Wohnmilieu", die an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen angenommen wurde. Die Grundlagen der Untersuchung konnte ich bereits in meiner Magisterarbeit aus dem Jahr 2006 legen und wesentlich vertiefen.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Thomas Noll, der die Arbeit von Beginn an in bester Weise betreut und mit seinen Ratschlägen und seiner hilfreichen Kritik zum Gelingen entscheidend beigetragen hat sowie meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Carsten-Peter Warncke.

Ein herzlicher Dank gilt auch meinem Mann für seine Hilfsbereitschaft und Unterstützung sowie meiner Familie und meinen Freunden für die Gespräche, Anregungen und das Korrekturlesen.

Sandhausen, im Januar 2011

1. Einleitung

Fragestellung

Das Motiv des Kindes erfreute sich in den letzten Jahrzehnten großer Beliebtheit. Davon zeugen nicht zuletzt die zahlreichen Publikationen, die häufig auf unterhaltsame Weise dem Leser und Betrachter Kinderbilder aus unterschiedlichen Epochen vor Augen bringen. Die spezifisch künstlerische Umsetzung des kindlichen Wesens und seines Tuns stellt offenbar ein reizvolles Thema dar, denn Kindheit ist etwas, das in der Erfahrungswelt eines jeden Menschen liegt, weil er sie selbst erlebt hat und in nachfolgenden Generationen erneut mit ihr in Verbindung kommt.

In der Forschungsliteratur zum Motiv des Kindes in der Malerei, aber auch zur Kindheitsgeschichte im Allgemeinen findet sich immer wieder als zentrales Beispiel für bürgerliche Kindheit im späten 19. Jahrhundert die Abbildung oder Erwähnung von Fritz von Uhdes (1848–1911) Gemälde „Die Kinderstube" (Abb. 1).[1] Mit einer faszinierenden Natürlichkeit und Lebendigkeit, die das Bild sowohl stilistisch als auch motivisch ausstrahlt, zeigt der Maler seine drei Töchter bei Spiel und Handarbeit. Mit großer Liebe zum Detail und offensichtlicher Begeisterung für das Tun seiner Kinder schuf Uhde nicht nur ein hervorstechendes Zeugnis

---

1 Z. B. Giesen, Josef: Europäische Kinderbilder. Die soziale Stellung des Kindes im Wandel der Zeit. München 1966; Frenzel, Rose-Marie: Beim Spiel. Frankfurt a.M. 1978; Platte, Maria: Kinder sehen dich an. Die schönsten Kinderbilder von Tizian bis Picasso. Köln 2004.

seines künstlerischen Talents, sondern auch ein in seiner detaillierten Wiedergabe hoch zu schätzendes kulturhistorisches Zeugnis, das seinesgleichen sucht.

Im ersten Augenblick erweckt die „Kinderstube“ den Anschein einer Momentaufnahme aus dem Alltag bürgerlicher Mädchen im späten 19. Jahrhundert. Bei der intensiveren Betrachtung stellen sich dann eine Reihe von Fragen, denen es in dieser Arbeit nachzugehen gilt: Was macht dieses Bild für den Betrachter so einnehmend und interessant? Sind es die Lebendigkeit und der Detailreichtum der Darstellung? Wie ist die „Kinderstube“ in der motivischen Tradition des spielenden Kindes seit dem späten Mittelalter zu verorten und ab wann taucht das Motiv des spielenden Kindes in der Kunst vermehrt auf? Gibt es aus der Zeit des 19. und auch des späten 18. Jahrhunderts weitere Beispiele, die Kinder erkennbar in ihren eigenen Räumen bei Spielen und Beschäftigungen zeigen? Wenn ja, wie werden die Kinder dort gezeigt, welcher Art ist die Ausstattung der Räume und welches Spielzeug steht ihnen zur Verfügung? Wenn nein, welche anderen Wohn- und Spielumgebungen lassen sich identifizieren und lässt deren Darstellung Rückschlüsse auf ihre Verbreitung zu? Nicht zuletzt steht die Frage im Fokus, ob die „Kinderstube“ als ein Spiegel des zeitgenössischen Kinderlebens gewertet werden kann?

Es verwundert sehr, dass bisher eine eingehende kunst- und kulturhistorische Analyse und Auswertung eines so populären, vorzüglich gemalten und inhaltlich dichten Gemäldes ausgeblieben ist.[2] Die vorliegende Arbeit soll diese Lücke schließen und versteht sich als Pionierarbeit, welche andere Wissenschaftszweige wie die Pädagogik und Volkskunde sowie zeitgenössische Quellen einbezieht und fruchtbar miteinander in Verbindung bringt, um ein möglichst umfassendes und lebendiges Verständnis der visuellen Befunde zu erzielen. Das Gemälde soll in seinen vielseitigen Facetten erfasst und in einen großen motivischen, zeitgeschichtlichen und sachkulturellen Kontext eingebettet werden.

Methodik und Aufbau

Ausgangs- und steter Bezugspunkt der Arbeit ist die „Kinderstube“ Fritz von Uhdes, die als ein in der Kunstgeschichte einzigartiges Gemälde zu werten ist, das sowohl kunst- und kulturhistorisch bedeutsame Informationen über die Darstellung des Kindes als auch über Kindheit und Kinderleben in der Vergangenheit liefern kann. Der ikonographisch-ikonologischen Methode nach Erwin Panofsky folgend, soll nach einer eingehenden Bildbeschreibung und Verortung des Gemäldes innerhalb von Uhdes Biografie und seinem Œuvre eine Übersicht über die motivische Entwicklung des spielenden Kindes folgen. Im Fokus von Kapitel 3

---

[2] Hansen, Dorothee: Vom Wesen des Kindes zum Wesen der Malerei – Fritz von Uhdes Kinderbilder. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999 und 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998 widmet in ihrer Überblicksdarstellung dem Bild einen etwas längeren Passus, in dem sie wichtige Aspekte des Bildes anspricht (S. 14f.).

steht daher die Frage, ab wann und in welchen Zusammenhängen das spielende Kind in der Malerei auftaucht und wie es von den Künstlern wiedergegeben wird. Da es ein zentrales Interesse dieser Arbeit ist, auch nach den Bezügen zu vergangenen Alltagswelten im Hinblick auf die „Kinderstube" und die Vergleichsbilder zu fragen, wird zunächst die Bewertung und Anerkennung des Kinderspiels vonseiten der Erwachsenen beleuchtet. Die Untersuchung setzt mit dem späten Mittelalter[3] ein und verfolgt anhand ausgewählter und zentraler Werke, welchen grundlegenden Veränderungen das Motiv bis zum späten 18. Jahrhundert unterworfen war. Die Darstellungsmodi seit dieser Epoche zu untersuchen, erscheint sinnvoll, weil eine systematische entwicklungsgeschichtliche Analyse des Motivs bisher in der Forschung noch kaum erfolgt ist und sich von dieser Zeit an eine stetige Veränderung aufzeigen lässt. Kann dabei auch eine lineare Entwicklung[4] des Motivs beobachtet werden, bei der sich eine so realistisch-unkonventionelle und auf die Wiedergabe des typisch Kindlichen fokussierte Darstellung wie bei Uhdes „Kinderstube" als besonderes Glanzlicht auszeichnet? Geistesgeschichtliche und gesellschaftliche Erläuterungen ergänzen die ikonografische Analyse, um Veränderungen zu verdeutlichen und bewerten bzw. auf die Darstellungsmodi beziehen zu können.

Stets beschäftigt die Frage, ob die Künstler die spielenden Kinder in einem mittelbaren oder unmittelbaren Zusammenhang wiedergegeben haben. Ging es ihnen um die Darstellung der Kinder per se oder um eine z. B. moralische, symbolische oder allegorische Aussage, die über das Motiv transportiert werden sollte? Da die „Kinderstube" durch die detaillierte Wiedergabe Einblicke in das Wohn- und Spielmilieu gewährt, stellt sich außerdem die Frage, in welchen Umgebungen spielende Kinder seit dem späten Mittelalter dargestellt wurden und ob bzw. ab wann es verbreitet war, Kinder in ihren eigenen Wohnräumen bzw. in ihren eigenen Spielbereichen darzustellen. Diese vorbereitende Analyse ist für die Untersuchung der Vergleichsbeispiele aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert von besonderer Relevanz, um u. a. den Stellenwert der „Kinderstube" beurteilen zu können.

Zu den Kriterien der Bildauswahl, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, muss erwähnt werden, dass die Forschung bislang keine allgemeingültige Definition für das Kinderspiel vorweisen kann. Die Auswahl orientiert sich an den Erkenntnissen der Entwicklungspsychologie. Als wichtige Merkmale können zugrunde gelegt werden, dass eine Spielhandlung intrinsisch oder durch freie Wahl motiviert ist, der Spielprozess hierarchisch vor dem Spielergebnis steht, mit positiven Emotionen verknüpft ist und sich als Fantasiespiel von der Realität ab-

[3] Der Begriff des Spätmittelalters bezeichnet in dieser Arbeit den Zeitraum von der Mitte des 13. bis zum späten 15. Jahrhundert.

[4] Wird hier und im Folgenden von Entwicklung gesprochen, ist damit keinesfalls eine qualitative Wertung gemeint, im Sinne einer teleologischen Fortführung eines Motivs. Mit Entwicklung wird lediglich ein Prozess definiert, der durch Innovationen und Veränderungen eine stetige Fortführung des Themas evoziert.

setzt.[5] Ihrer Erscheinung nach können Spiele in die Kategorien Bewegungsspiele, wie Ball-, Versteck- und Fangspiele, Ruhespiele, Gesellschaftsspiele, wie Karten- und Brettspiele sowie Wettkampfspiele eingeordnet werden. Für Kinderspiele lassen sich außerdem Funktions-, Informations-, Konstruktions-, Illusions-, Rollen- und Regelspiele differenzieren, die eine Einordnung und Deutung der visuellen Befunde von Bildbeschreibungen ermöglichen.[6] Kinder werden demnach in dieser Arbeit immer dann als spielend angesehen, wenn sie allein oder in Gruppen mit Spielzeugen oder anderen Beschäftigungsmitteln tätig sind oder sich durch ihre Gestik und Mimik offensichtlich in einer Spielsituation befinden. Die Kategorisierung bezieht sich – da es sich um Gemälde und Grafiken handelt, die visuelle Botschaften senden – somit auf Deutungen der dargestellten spielerischen Handlungen. Als Brücke zwischen den motivgeschichtlichen Befunden und der in Kapitel 5 folgenden Analyse von Vergleichsbeispielen zu Uhdes „Kinderstube" ab dem späten 18. Jahrhundert sollen in Kapitel 4 Hinweise zur Geschichte der Kindheit und der lebensweltlichen Konditionen von Kindern des Bürgertums gegeben werden. Der markante Bruch in der Einstellung zum Kind und der Phase der Kindheit soll in den Mittelpunkt gerückt werden und spiegelt sich gleichsam in der epochalen Fokussierung dieser Arbeit wider. Das Kapitel dient weiterhin als inhaltliches Bindelied zwischen der kunstgeschichtlichen Analyse der Bilder und der späteren inhaltlichen Überprüfung der visuellen Befunde in Kapitel 6.

In Kapitel 5 sollen Vergleichsbeispiele aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert aufgezeigt werden, die das spielende Kind erkennbar in seinen eigenen Wohn- und Spielräumen zeigen. Wie häufig und auf welche Weise wurde das Motiv aufgegriffen und lassen sich Parallelen zu Uhdes „Kinderstube" aufzeigen? Darüber hinaus ist von Interesse, in welchen weiteren Spielumgebungen Kinder dargestellt wurden und welchen Spielen sie dabei nachgehen. Der zweite größere Abschnitt nimmt daher Bilder in den Blick, die das Kind an dem ihm zugewiesenen „Spielplatz" innerhalb der Wohnräume zeigen, um so Auskunft darüber zu erhalten, inwiefern Uhde Zeittypisches in seinem Gemälde zeigt und wo Unterschiede erkennbar sind. In einer dritten Kategorie werden schließlich Beispiele hinzugezogen, die das spielende Kind im Freien zeigen. Dabei handelt es sich um ein weiteres wichtiges und häufig dargestelltes Spielmilieu. Die Eingrenzung der Exempel auf das späte 18. bis ausgehende 19. Jahrhundert erfolgt keinesfalls willkürlich. Zum einen umfasst diese Zeitspanne die Epoche eines revolutionären Umbruchs, in dessen Folge Kindern innerhalb der Gesellschaft eine bedeutendere Position zukam, und zum anderen wird damit eine Zeit beleuchtet, die den Hintergrund für Uhdes „Kinderstube" bildet. In dieser Zeit finden sich spielende Kinder häufig als autonomes und sehr beliebtes Motiv auf Gemälden und in der

---

5 Einsiedler, Wolfgang: Das Spiel der Kinder. Zur Pädagogik und Psychologie des Kinderspiels. Bad Heilbrunn [2]1994, S. 27.

6 Oerter, Rolf/Montada, Leo: Entwicklungspsychologie. Weinheim [5]2002.

Grafik. Auch die Darstellungsmodi unterlagen einem sichtbaren Wandel. Die Zusammenstellung der Beispiele soll jeweils neuartige Aspekte bzw. das Spektrum der Darstellungs- und Bedeutungsmöglichkeiten des Motivs aufzeigen. Als Auswahlkriterium dient dabei in erster Linie, dass Kinder bei ihren Spielen gezeigt werden. Aus diesem Grund ist die Qualität der ausgewählten Beispiele nicht immer gleich hoch, was aber keine Auswirkung auf den inhaltlichen oder motivischen Wert hat. So können häufig da Illustrationen aus dem Bereich der Gebrauchsgrafik fruchtbar für die Untersuchung sein, wo es an Beispielen aus der Malerei mangelt.

Abschließend verknüpfen sich für eine motivisch-inhaltlich geschlossene Analyse des kindlichen Spiel- und Wohnmilieus in Kapitel 6 die visuellen Befunde mit der Frage, ob das, was Uhde und die Künstler im Hinblick auf das Wohn- und Spielmilieu, das Spielzeug und die Kinderkleidung zeigen, als Spiegel der Alltagswelt oder ideale – möglicherweise auch ideologische – Wunschvorstellung zu werten ist. Der Blick des heutigen Betrachters mit dem gegenwärtigen Verständnis von Kindheit lässt wohl in vielen Fällen den Gedanken aufkommen, dass die Gemälde gleich einer Momentaufnahme gängigen Alltag und vorhandene Konventionen zeigen. Durch die Einbeziehung von Erkenntnissen der Kindheitsgeschichte und Pädagogik sowie der Alltagskulturforschung ist eine Annäherung an die Frage nach dem Realitätsgehalt möglich. Primäre Quellen aus dem Bereich der populären Pädagogik und der Realienkunde dienen der Verdichtung dieser Befunde.

Stand der Forschung

Da die Analyse und Kontextualisierung der „Kinderstube" interdisziplinär verfolgt wird, muss auf Forschungsliteratur verschiedener Fachrichtungen und thematischer Schwerpunkte zurückgegriffen werden. Wie bereits erwähnt, findet sich die „Kinderstube" zwar sehr häufig als Anschauungsbeispiel in der Literatur, sie wird aber lediglich bei Hansen[7] ansatzweise in Gestaltung und Inhalt näher erläutert und gewürdigt. Die bisher ausgebliebene Analyse mag sicher nicht in der Qualität des Gemäldes selbst begründet liegen, denn die ist, wie noch zu sehen sein wird, aus verschiedenen Gründen als sehr hoch einzuschätzen. Vermutlich wird es mit Fritz von Uhde als Künstler in Zusammenhang stehen, der nach seinem Tod über einen langen Zeitraum von der kunstgeschichtlichen Forschung wenig Beachtung fand. Diese Feststellung darf verwundern. Denn schaut man etwas mehr als 100 Jahre zurück auf die Zeit, in der Uhde noch künstlerisch tätig war, so erfreute sich der Künstler damals aufgrund seiner religiösen Gemälde und seiner zahlreichen Kinderbilder großer Bekanntheit – und das nicht im Schatten seines Mitstreiters Max Liebermann (1847–1935), sondern als Künstler, der mit seiner neuartigen impressionistisch-realistischen Malweise als Vorkämpfer für die moderne deutsche Malerei gewürdigt wurde.

---

7 Hansen (1998), S. 14ff.

Noch zu seinen Lebzeiten war 1893 die erste Monografie von Otto Julius Bierbaum[8] erschienen. Dieser folgten 1902 ein Band von Fritz von Ostini[9] (aus der von Hans Knackfuß herausgegebenen Reihe der Künstlermonographien) und 1908 die Schrift von Hans Rosenhagen[10] aus der Reihe Klassiker der Kunst, die noch heute als zentrale Dokumentation seiner Gemälde angesehen werden muss. Auch im internationalen Zusammenhang hatte sich Uhde aufgrund seiner neuartigen Kunstauffassung einen Namen machen können. Nach seinem Tod 1911 geriet der Künstler jedoch ins Abseits der Forschung. Abgesehen von einigen kleineren Arbeiten[11] und der auf das religiöse Sujet fokussierten Dissertation von Brand[12] kamen sein Name und sein Œuvre erst wieder in die allgemeine Erinnerung, als im Jahr 1999 die Ausstellung „Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus" Leben und Werke grundlegend neu aufgearbeitet zeigte. Die Kinderbilder des Künstlers sind in wenigen Publikationen untersucht worden; diese gehen aber durchweg nicht näher auf die „Kinderstube" und ihren speziellen Rang innerhalb des Œuvres ein.[13]

Hinsichtlich des Kindermotivs finden sich in der kunsthistorischen Literatur nur wenige bzw. marginale Hinweise etwa zu der Frage, in welchem Milieu und auf welche Weise Kinder bei ihren Spielen auf Gemälden und Grafiken dargestellt sind.[14] Seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben sich immer wieder Kunsthistoriker wie Waldmann[15], Sauerlandt[16], Bedaux und Ekkart[17], Gersdorff[18] u. a. dem Kindermotiv angenommen, jedoch, wie auch in der Folgezeit, mit dem Fokus auf das europäische Kinderporträt. Darüber hinaus wurde von Autoren wie

8 Bierbaum, Otto Julius: Fritz von Uhde. München/Leipzig 1908.

9 Ostini, Fritz von: Fritz von Uhde. Bielefeld/Leipzig 1911 (Künstlermonographien, Bd. 61).

10 Rosenhagen, Hans: Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen (Klassiker der Kunst, Bd. 12). Stuttgart/Leipzig 1908.

11 Z. B. Bräuer, Peter Albert: Fritz von Uhde. Dresden 1985. Ludwig, Horst: Fritz von Uhde. Ein süddeutscher Impressionist. In: Weltkunst 53, Heft 20 (1983), S. 2798 – 2801. Presler, Gerd: Fritz von Uhde. Von menschlicher Wärme und himmlischem Licht. In: Art 12 (1998), S. 70 – 77.

12 Brand, Bettina: Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit (Hefte des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, Bd. 7). Heidelberg 1983.

13 Z. B. Clemen, Otto: Zwölf Kinderbilder von Fritz von Uhde. Zwickau 1924; Koch, Alfred: Die Darstellung des Kindes im Werke Fritz von Uhdes. Berlin 1954 (Dipl.); Weiß, Konrad: Fritz von Uhde als Kindermaler. In: Hochland 8 (1911), S. 81–86.

14 Durantini, Mary Frances: The Child in Seventeenth-century Dutch Painting (Studies for fine arts, Ikonographie, Bd. 7). Berkeley 1979 beschäftigt sich für das 17. Jahrhundert mit dieser Frage in Bezug auf die Darstellung des essenden Kindes und der Kinder bei Festivitäten.

15 Waldmann, Emil: Das Bild des Kindes in der Malerei. Oldenburg/Berlin 1940

16 Sauerlandt, Max: Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der deutschen und niederländischen Malerei. Königsstein/Leipzig 1921.

17 Bedaux, Jean Baptist/Ekkart, Rudi (Hrsg.): Pride and Joy: Children's Portraits in the Netherlands, 1500 – 1700. Kat. zur Ausst. im Hals Museum in Haarlem, 07. Oktober – 31. Dezember 2000 u. a., New York 2000.

18 Gersdorff, Dagmar von: Kinderbildnisse aus vier Jahrhunderten. Aus den Sammlungen der Berliner Museen. Berlin ^{2}1989.

Kranzbühler[19], Kronberger-Frentzen[20] u. a. die Darstellung des Kindes generell in einer Epoche beleuchtet. Häufig sind besonders in den frühen Arbeiten die aufgeführten Bildbeispiele mit nur wenigen und zum Teil ideologisch gefärbten Erläuterungen versehen. Eine sehr detaillierte und breit gefächerte ikonografische Untersuchung über die Darstellung des Kindes vom späten Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit bietet Leiste[21]. Dem spielenden Kind wird dabei allerdings keine gesonderte Betrachtung zuteil. Durantini[22] stellt das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten dar, geografisch und zeitlich auf die Niederlande des 17. Jahrhunderts beschränkt, und widmet sich verstärkt den inhaltlichen Bedeutungsebenen der Darstellungen.

Für die Forschung wichtige Ergebnisse in Bezug auf das Kindermotiv im Mittelalter liefert der Beitrag von Forsyths[23]. In der jüngeren Vergangenheit erschienene, das Bildmaterial wenig kritisch und differenziert, manchmal gar poetisch kommentierende Publikationen zum Thema des Kindes in der Malerei, wie etwa von Boekhoff[24], Stadler[25], Spiess[26], Kesselhut[27], Hürlimann[28] u. a., entfalten im Kern ohne kunstwissenschaftliche Fragstellungen ein bilderbuchartiges Panorama der Entwicklungslinien von Kinderporträts und Familienbildern. Die Ausführungen bieten häufig keine objektive Auseinandersetzung mit der Thematik, sondern spiegeln emotional-sentimentale Projektionen des Zustandes der Kindheit. Die Anwendung von Begriffen wie dem der Sentimentalität bezieht sich jedoch auf Aspekte, die erst im 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit der Empfindsamkeitskultur der Romantik für die Malerei bedeutsam wurden und somit nicht für die Interpretation der Gemälde zu verwenden sind.[29] Einen breit angelegten, die gesamte Kunstgeschichte einbeziehenden, aber dadurch nur kursorischen Überblick über die Darstellung des Kindes in der Malerei bietet

---

19 Kranzbühler, Mechthild: Europäische Kinderbildnisse des 19. und 20. Jahrhunderts (Das Kleine Buch, Bd. 119). Gütersloh 1958.

20 Kronberger-Frentzen, Hanna: Kinderbildnisse in Rokoko und Biedermeier (Der Kunstspiegel). Heidelberg 1948.

21 Leiste, Susanne: Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Nürnberg 1985 (Diss. Nürnberg 1985).

22 Durantini (1979).

23 Forsyth, Ilene H.: Children in early medieval art. In: The journal of psychohistory 4 (1976), S. 31–70.

24 Boekhoff, Hermann: Meister malen Kinder. Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten. Braunschweig 1961.

25 Stadler, Wolf: Maler sehen Kinder. Kindliches Wesen und Tun in Meisterwerken aus sechs Jahrhunderten. Freiburg u. a. 1988.

26 Spiess, Dominique: Kinder: Bilder berühmter Maler. Blanckenstein 1992.

27 Kesselhut, Ursula: Das Kind in der Kunst. Leipzig 1977.

28 Hürlimann, Bettina: Kinderbilder in fünf Jahrhunderten Europäischer Malerei (Atlantis Museum, Bd. 3). Zürich 1949.

29 Vgl. zum Thema Empfindsamkeit: Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit, 2 Bde. Bd. I: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974, S. 42 ff.

Autin Graz[30]. Das spielende Kind wird in diesen Publikationen, wenn überhaupt, nur marginal mit wenigen Beispielen behandelt.[31] Einzig der Katalog „Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart“[32] weist ein eigenes kurzes Kapitel zu diesem Themenkomplex auf.

Dem Motiv des spielenden Kindes hat sich erstmals Joppien[33] ausführlich in ihrer Dissertation „Das Kind und sein Spielzeug: ein Motiv der europäischen Kunst seit der Pädagogik der Aufklärung“ für die Zeit des späten 18. und 19. Jahrhunderts gewidmet und eine Fülle von Bildmaterial zusammengetragen. Grundlage für ihre Auswahl war das Kind zusammen mit seinen Spielgegenständen, unabhängig davon, ob es damit interagiert. Bei ihrer Untersuchung beschränkt sie sich darauf, das Thema in einen knappen soziokulturellen Zusammenhang einzubetten und damit keiner stringenten historischen Bedeutungsanalyse zu unterziehen. Der Titel ihrer Arbeit lässt fälschlich darauf schließen, dass es das Motiv des spielenden Kindes bzw. des Kindes mit seinem Spielzeug erst seit der Zeit ihres Untersuchungszeitraumes gegeben habe. Sie verweist in ihrer Arbeit jedoch selbst anhand von Beispielen darauf – wie auch in dieser Untersuchung gezeigt werden wird –, dass dies nicht der Fall ist. Außerdem spielt die Berücksichtigung des Milieus, in dem die Kinder gezeigt werden, bei Joppien keine Rolle. Bereits 1969 war außerdem ein fokussierter Artikel von Giesen[34] erschienen, der sich in Form einer sehr knappen Übersicht der Entwicklung des Kinderspielmotivs von der Antike bis in das 19. Jahrhundert annahm.

Für den Zeitraum des späten Mittelalters hat sich Willemsen mit ihrem Werk „Kinder delijt“ sehr verdient gemacht, in dem sie auf interdisziplinäre Methoden zurückgreift und, geografisch auf die Niederlande beschränkt, eine dichte Analyse der Lebensbedingungen eines Kindes, seines Spielzeugs und seiner Darstellung mit Spielzeug in der Kunst bietet.[35] In enzyklopädischer Form eröffnet sie eine differenzierte Untersuchung über die gängigen Kinderspielzeuge vor dem Hintergrund archäologischer Funde und der Wiedergabe in Bildern. Dabei streift die Autorin an einigen Stellen den Aspekt der abgebildeten Spielumgebung, ohne ihn jedoch näher zu untersuchen. Biral widmet sich in ihrer Arbeit „Puer ludens. Giochi infantili nell'iconografia del XIV al XVI secolo“[36] auf differenzierte Weise

---

30 Autin Graz, Marie-Christine: Children in Painting. Mailand 2002.

31 Jugend im Bild. Familie und Freundschaft, Lehre und Spiel. Erste Jugendausst. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 1965/66. Köln 1965. Vermeersch, Valentin: L'enfant (Museumpromenade 12). Brugge 1995.

32 Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bestandskatalog der Staatlichen Museen Schwerin. Schwerin 1979.

33 Joppien, Kathrin: Das Kind und sein Spielzeug. Ein Motiv der europäischen Kunst seit der Pädagogik der Aufklärung. Bonn 1988 (Diss. Bonn 1981).

34 Giesen, Josef: Spielende Kinder in der Kunst. In: Die Kunst und das schöne Heim 81, H. 11 (1969), S. 497–502.

35 Willemsen, Annemarieke: Kinder delijt. Middeleeuwse speelgoed in de Nederlanden. Nijmegen 1998 (Diss. Nijmegen 1998).

36 Biral, Paola: Puer ludens. Giochi infantili nell'iconografia del XIV al XVI secolo. Venedig 2005.

und mit viel Bildmaterial dem Motiv des spielenden Kindes im Zeitraum vom 14. bis 16. Jahrhundert. Dabei macht die Autorin an ausgewählten Beispielen Veränderungen und Kontinuitäten deutlich und beleuchtet darüber hinaus, wie Willemsen, den kulturgeschichtlichen Rahmen.

Harms definiert in ihrer Magisterarbeit den Begriff des Kindergenres in Deutschland im 19. Jahrhundert, der bisher in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung selten zur Einordnung des Motivs Verwendung fand und findet.[37] „Beim Spiel" von Frenzel kann, da es sich um keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema handelt, lediglich als lohnende Quelle bei der Suche nach Vergleichsbildern dienen. Giesen[38] legt mit seiner Arbeit ein wichtiges Beispiel vor, wie die Entwicklung des Kindermotivs im Allgemeinen ertragreich mit Gesichtspunkten aus dem Bereich der Pädagogik und Soziologie zusammengeführt werden kann.

Über die Überblickswerke oder Analysen einer Epoche hinaus ist das Motiv des spielenden Kindes innerhalb des Œuvres einzelner Maler besprochen worden.[39] Verschiedene ikonografische Aspekte des Kinderspiels werden beispielsweise bei Wüthrich[40] und Brednich[41] unter einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung analysiert.

In den letzten Jahren fand das Motiv des Kindes auch Eingang in Ausstellungen wie „Kinder! Bildnisse und Genreszenen"[42] im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt, „Mit Kind und Kegel – Familienbilder vom 15. Jahrhundert bis

---

[37] Harms, Ute: Kindergenre und Kinderkarikatur in Deutschland zwischen 1830 und 1870. Hamburg 1981 (Mag.).

[38] Giesen (1966).

[39] Z. B. Rost, Veronika: „Der Kindermaler" Hermann Kaulbach und das Kindergenre. In: Kümmel, Birgit (Hrsg.): Kinderwelten der Malerdynastie Kaulbach. Kat. zur Ausst. in Schloß Museumsverein Bad Arolsen, 17. Mai – 20. September 2003. Bad Arolsen 2003, S. 51–58; Flitner, Andreas: Jean Siméon Chardin (1699–1779): Bilder des Spielens. In: Bauer, Dr. Günther G. (Hrsg.): Homo ludens – Der spielende Mensch 10 Bde. Bd. 10: Musik und Spiel. Salzburg 2000, S. 115–134; Dayer Gallati, Barbara u. a. (Hrsg.): Great Expectations. John Singer Sargent painting children. Kat. zur Ausst. im Brooklyn Museum, New York u. a., 08. Oktober 2004 – 16. Januar 2005. New York 2004; Abend, Sandra: Kinderwelten – Transformation von der Wirklichkeit zur Kunst. In: Zabern, Philipp von: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Maler zwischen Biedermeier und Revolution. Kat. zur Ausst. im Bergischen Museum Schloß Burg an der Wupper, 04. April – 09. Juni 2003. Mainz 2003, S. 157–161; Vogel-Köhn, Doris: Rembrandts Kinderzeichnungen. Köln 1974 (Diss. Würzburg 1974).

[40] Wüthrich, Lucas: Windrädchenlanze und Steckenpferd. Kinderturnier und Kampfspielzeug um 1500. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38 (1981), S. 279–289; Brednich, Rolf Wilhelm: Vogel am Faden. Geschichte und Ikonographie eines vergessenen Kinderspiels. In: Ennen, Edith/Wiegelamnn, Günther (Hrsg.): Festschrift Matthias Zender. Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, 2 Bde. Bd. 1. Bonn 1972, S. 573–597.

[41] Brednich (1972).

[42] Kinder! Bildnisse und Genreszenen. Rundgang in 2 x 12 Bildern. Beiheft zur Ausst. im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt, 22. Oktober 2006 – 04. März 2007. Schweinfurt 2006.

zur Gegenwart“[43] im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und „Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge“ im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt. Hier fanden sich unter den Exponaten auch Beispiele aus dem Bereich des spielenden Kindes, die jedoch nicht in direkten Zusammenhang mit der motivischen Entwicklung gebracht wurden. Die Präsentationen der jüngsten Zeit setzen die Beschäftigung mit dem Kindermotiv – mit Schwerpunkt auf dem Porträt – fort, das seit den 1970er Jahren vereinzelt Gegenstand von Ausstellungen war.[44]

Die historische, sozial- und kulturhistorische, soziologische und pädagogische Forschung hat sich seit den 1970er Jahren intensiv mit der Geschichte der Kindheit auseinandergesetzt. Von dem methodischen Vorgehen und dem Erkenntnisinteresse her lassen sich zwei große Richtungen unterscheiden: zum einen soziokulturelle Untersuchungen, die neben den kulturellen und sozialgeschichtlichen Aspekten demografische Daten hinzuziehen. Zum anderen gibt es die psychohistorische Forschung[45], die mit modernen Methoden der Psychologie vergangenen, generationsübergreifenden Phänomenen mit der Frage nach dem Wie und Warum von Veränderungen nachgeht.

Erstaunlicherweise hält sich die Pädagogik in erster Linie an die Geschichte der Erziehung und des Schulwesens und weniger an die damit verknüpfte Untersuchung der praktischen, lebensweltlichen Umsetzung und den Auswirkungen auf die Darstellung von Kindheit. Der Fokus liegt dabei zunächst noch auf der Untersuchung der familiären Strukturen und weniger auf dem Kind als ein Teil dieses Systems.

Seit Erscheinen des für die Kindheitsforschung zentralen Werkes „L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime“ (1975 in Deutschland unter dem allgemeinen Titel „Geschichte der Kindheit“ erschienen) von Philippe Ariès im Jahr 1960 folgte ein stetig anwachsender Strom an Veröffentlichungen zum Thema Kindheit. Ariès vertritt darin die These, dass sich erst ab dem späten 16. und besonders ab dem 18. Jahrhundert ein klares Konzept von Kindheit entwickelte.

---

[43] Mit Kind und Kegel – Familienbilder vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Begleiter zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 28. Januar – 26. März 2006. Köln 2006.

[44] Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle am Theaterplatz in Weimar, 25. Mai – 15. Oktober 1972. Weimar 1972; Kinder und Erwachsene im Bildnis. Kat. zur Ausst. im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt, 24. Januar –12. März 1978. Frankfurt a.M. 1978; Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1979); Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der bildenden Kunst. Berlin ^{2}1986; Kleine Prinzen: Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick und Ben Jakober. Kat. zur Ausst. in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 03. Oktober 2003 – 04. Januar 2004, Ostfildern-Ruit 2003; KinderBlicke: Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Kat. zur Ausst. in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen, 07. Juli – 16. September 2001. Ostfildern-Ruit 2001. Seipel, Wilfried (Hrsg.): Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Kat. zur Ausst. des Kunsthistorischen Museums, 21. Juni – 31. Oktober 2007. Wien 2007.

[45] Die Grundlagen für diese von deMause vertretene Betrachtungsweise legte Sigmund Freud.

Zuvor habe es keine klare Grenzziehung zwischen der Kinder- und Erwachsenenwelt gegeben und die Kinder seien im Alter von ca. sieben Jahren von der einen in die andere Sphäre übergetreten. Trotz der rasch nachfolgenden Kritik an Ariès' Quellenauswahl und -auswertung warf der Autor erstmals in der wissenschaftlichen Beschäftigung die Frage nach der Historizität des Begriffs „Kindheit" auf. Damit verknüpfte sich die Frage, ob das Verständnis von Kindheit (als einer Idee im Unterschied zum Kind als menschliches Wesen) und der Umgang mit dem Nachwuchs einem historischen Wandel unterlagen und wie sich dieser vollzog.[46] Lloyd deMause reagierte 1974 mit seinem Sammelband „The History of Childhood" (der deutsche Titel lautet: „Hört ihr die Kinder weinen?") auf Ariès und zeichnet anhand einseitig ausgewählter Quellen ein Schreckensbild der Kindheit in der Vergangenheit. Der Herausgeber und die Autoren entwarfen damit ein Gegenbild zu Ariès, indem sie von einer stetigen Verbesserung der kindlichen Lebensbedingungen ausgehen. Nachfolgende Arbeiten griffen die Grundlagen dieser beiden Werke auf und unterzogen sie einer kritischen und differenzierteren Analyse, deren Ergebnisse teilweise in den Thesen stark voneinander abweichen (vgl. dazu Kap. 4.).[47]

Weitere grundlegende Werke zur Kindheitsgeschichte aus den 70er Jahren sind Edward Shorters „The Making of the Modern Family" von 1976 und Lawrence Stones „The Family, Sex and Marriage in England 1500 – 1800" von 1977. In beiden Arbeiten geht es um die Gründe bzw. Äußerungen einer veränderten Beziehung zwischen Eltern und Kindern sowie Familientypen. Neil Postmann spricht in seiner Untersuchung der Kindheitsgeschichte „Das Verschwinden der Kindheit"[48] von 1983 von einer Entwicklung, die die Kindheit in der Gegenwart ganz hat verschwinden lässt.[49] Es folgten zahlreiche Publikationen, die zum überwiegenden Teil einen Zeitraum oder eine gesellschaftliche Gruppe fokussieren. Cunningham macht in seiner Arbeit „Die Geschichte des Kindes in der Frühen Neuzeit" deutlich, dass es für eine Untersuchung und Beurteilung wichtig ist,

[46] Arnold, Klaus: Die Einstellung zum Kind im Mittelalter. In: Herrmann, Bernd (Hrsg.): Mensch und Umwelt im Mittelalter. Stuttgart 1986, S. 53–64. Einen Überblick über die philosophisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Kind in der Literatur seit der Antike bietet Boas, Georg: The Cult of Childhood. London 1966.

[47] Vertreter der soziokulturellen Richtung sind neben Philippe Ariès, Edward Shorter und Linda Pollock, die die veränderten familiären Strukturen und Entwicklungen beleuchten.

[48] Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit, hrsg. von Rainhard Kaiser. Frankfurt a.M. [8]1995.

[49] Für Postman (1995) ergeben sich Unterschiede und Exklusivität gesellschaftlicher Gruppen, wie die der Erwachsenen zu den Kindern, durch einen Vorsprung an Wissen und Informationen. Postman geht davon aus, dass bis zur Erfindung des Druckes durch Johannes Gutenberg (um 1400–1468) und der leichteren Verbreitung von Informationen der Wissensvorsprung noch nicht so ausgeprägt war und sich deshalb die Unterscheidung zwischen den Kindern und den Erwachsenen – also die bewusste Wahrnehmung der Kindheit – erst ab dieser Zeit entwickelt habe. Durch die Verbreitung der Medien in der jüngeren Vergangenheit seien die Kinder zu immer mehr Informationen gelangt, die die Grenzen zwischen Erwachsenen und Kindern verwischen ließen (S. 94).

nicht nur einen Wandel im Blick zu haben, sondern auch die Kontinuitäten zu berücksichtigen.

In der direkten Reaktion auf Ariès sind seit den 1970er Jahren auch zahlreiche Publikationen erschienen, die sich mit verschiedenen Aspekten, wie der Sachkultur, den soziokulturellen Lebensbedingungen, dem Kind in der Rechtskunde, oder mit einzelnen Epochen beschäftigt haben. Im Bereich der sachkulturellen Forschung ist der Fokus besonders auf das Spielzeug und den Umgang damit sowie auf Kinderspiele gelegt worden. Gesichtspunkte wie Kinderkleidung wurden dagegen deutlich seltener einer intensiven und differenzierten Analyse unterzogen.[50] Untersuchungen über das Wohn- und Spielumfeld sowie Kindermöbel finden sich ebenfalls nur vereinzelt und bieten noch Raum für tiefer gehende wissenschaftliche Analysen. Eine Zusammenstellung von wichtigen Bildbeispielen mit Schwerpunkt auf die Zeit bis zum 17. Jahrhundert findet sich bei Arnold[51] oder bei Alt[52], Boesch[53] u. a.

Die vorliegende Arbeit grenzt sich von den bislang vorgenommenen kunstgeschichtlichen Untersuchungen insofern ab, als das Motiv des Kindes in seinem Spiel- und Wohnmilieu, ausgehend von Fritz von Uhdes „Kinderstube“, in den Mittelpunkt gerückt und dabei sowohl in Bezug auf die motivgeschichtliche Entwicklung seit dem 13. Jahrhundert als auch im Spiegel der pädagogischen Diskussion und dem sachkulturellen Kontext untersucht wird. Wie Baur bereits bemerkte, ist es in der Literatur häufig anzutreffen, dass sich die Autoren dazu hinreißen lassen, die Gemälde allzu emotional auszudeuten. Vielleicht provozieren das Thema Kind und die damit verbundenen Assoziationen von Unbeschwertheit u. a., dass der visuelle Befund schnell auf indizierte Betrachteransprachen übertragen wird. In den seltensten Fällen liegen jedoch eindeutige Indizien vor, die sich direkt auf eine Ausdeutung des Dargestellten beziehen lassen. Es bleibt deshalb das Ziel dieser Arbeit, mögliche Interpretationsansätze aufzeigen, aber keinesfalls eine – möglicherweise auch emotional motivierte – Überinterpretation vorzunehmen. Liegt jedoch Quellenmaterial vor, das auf die Bilder bezogen werden kann und muss, so wird beides miteinander in Beziehung gebracht.

[50] Ewing, Elizabeth: History of Children's Costume. London 1982; Rose, Clare: Children's Clothes Since 1750. London 1989; Bleckwenn, Ruth: Gesellschaftliche Funktionen bürgerlicher Kinderkleidung in Deutschland zwischen etwa 1770 und 1900. 2 Bde.: Text- und Bildband. Münster 1989 (Diss. Müncher 1991); Weber-Kellermann, Ingeborg: Der Kinder neue Kleider: 200 Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung. Frankfurt a.M. 1985.

[51] Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. München 1980.

[52] Alt, Robert: Bilderatlas zur Schul- und Erziehungsgeschichte, 2 Bde. Bd. 1: Von der Urgesellschaft bis zum Vorabend der Bürgerlichen Revolution. Berlin 1966.

[53] Boesch, Hans: Kinderleben in der deutschen Vergangenheit. Mit einhundertneunundvierzig Abbildungen und Beilagen nach den Originalen aus dem 15.–18. Jahrhundert (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, Bd. 5). Leipzig 1900.

2. Fritz von Uhdes „Kinderstube“

2.1. Beschreibung und Analyse

1889 malte Fritz von Uhde ein Bild, das auf narrative und sehr detailreiche Weise einen seltenen Blick in ein bürgerliches Spielzimmer des späten 19. Jahrhunderts gewährt. Von schräg oben fällt der Blick auf das rege Treiben in einem hellen Zimmer, bei dem es sich um das Spiel- und Schlafzimmer der drei Töchter des Künstlers in der Münchner Wohnung[54] handelt. Auf einem Kinderstuhl sitzt links leicht zurückgelehnt im Profil ein dunkelblondes Mädchen. Mit der linken Hand hält es auf seinem linken Knie eine hellblau gekleidete Puppe mit einem Hut. Es handelt sich um Uhdes siebenjährige Tochter Amalie, die lächelnd auf ihr Puppenspiel hinabblickt. Sie ist in einem dunkelrot und blau gemusterten Kleid gezeigt, das bis zu ihren Knien reicht, und trägt darüber eine helle Schürze. Einer ihrer Kniestrümpfe ist bis oberhalb des Knöchels heruntergerutscht, der andere scheint gerade im Rutschen begriffen zu sein, sodass ihre nackten Beine zu sehen sind. Komplettiert wird ihre Garderobe durch dunkle Schuhe, von denen der rechte nicht verschnürt ist.

---

[54] Nach den biografischen Angaben von Küster, Ulf: Fritz von Uhde – Biographie. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998 (S.191) handelt es sich entweder um die Wohnung in der Karlsstraße 35/I oder Theresienstraße.

Schräg hinter Amalie ist, dem Betrachter zugewandt, ein älteres ebenfalls dunkelblondes Mädchen am Fenster zu sehen. Uhdes achtjährige Tochter Anna sitzt auf einem größeren Stuhl und nimmt wie ihre Schwester keinen Blickkontakt zu dem Betrachter auf, da sie konzentriert mit übereinandergeschlagenen Beinen und geröteten Wangen in ihre Handarbeit vertieft ist. Die rechte Hand etwas angehoben, scheint sie gerade eine Nadel durch ein Stück Stoff zu führen. Ihr Kleid mit einem blauen Kragen ist ebenso wie ihre Strümpfe dunkel gehalten, dazu trägt sie hellbraune Schnürschuhe. Auf dem Boden neben ihr ist ein roter gekräuselter Faden zu erkennen, der von ihrer Handarbeit heruntergefallen zu sein scheint. Direkt hinter ihrem Stuhl ist rechts ein kleines Holztischchen zu sehen, auf dem eine runde, bunt gemusterte Schachtel mit Nähutensilien steht, deren Deckel bildparallel über die vordere Tischkante hinabhängt.

Etwas rechts vom Bildmittelpunkt steht das jüngste der drei Mädchen, die dreijährige Sophie, die mit ihren hellblonden, ungeordnet abstehenden Haaren direkt aus dem Bild herausblickt und fröhlich lächelt. Sie ist leicht nach vorne gebeugt wiedergeben und hält mit beiden Händen eine Puppe mit einem hellrosa Kleid, als würde sie mit dieser tanzen. Sophie trägt ein dunkelrotes Kleid mit weißem Muster und eine weiße Rüschenschürze darüber. Zu den roten Kniestrümpfen trägt sie dunkle Schuhe. Uhde lässt die Jüngste mit ihren stark geröteten Wangen und mit wirren Haaren, in denen sich das helle Licht fängt, den Betrachter unvermittelt anstrahlen.

Am rechten Bildrand ist schräg zum Betrachter eine sitzende erwachsene Frau dargestellt. Sie blickt leicht nach vorn gebeugt auf ihre Handarbeit, von der mehrere Stricknadeln und dunkelblaue Wolle zu erkennen sind. Sie trägt eine rötlich schimmernde Bluse mit stehendem Kragen, einen blau-weiß gestreiften langen Rock und hat die Haare am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengenommen. Es könnte sich dabei um ein Kindermädchen oder eine Verwandte handeln, die sich um die Kinder kümmert. Verdeckt wird sie zu großen Teilen von einem durch den unteren rechten Bildrand abgeschnittenen runden Tisch, auf dessen Platte zwei geöffnete Nähkörbchen stehen, aus denen verschiedene Stoffe herausschauen. Des Weiteren finden sich auf dem Tisch verstreut verschiedene Puppenkleider in Dunkelblau, Rosa und Weiß mit Spitze besetzt und eine mit den Füßen zum Betrachter liegende Puppe in Unterwäsche. Ein Puppenstrohhut mit rotem Band wird durch den gewählten Bildausschnitt nur noch zu einem Teil sichtbar.

Neben dem runden Tisch steht an der vorderen Bildkante ein kleiner hölzerner Puppenstuhl; eine Puppe mit dunkelblauem Kleid ist daneben auf der Fußleiste des Tisches platziert. Auf dem Fußboden verstreut finden sich eine weitere Puppe mit verdrehten Gliedern in einem roten Kleid und weißer Schürze, vier umgekippte, kleine grüne Holzbäume und ein weißes Holzhaus mit rotem Dach. In einem Puppenwagen aus Korb mit zurückgeklapptem Dach, der etwas schräg vor Amalie platziert ist, ist eine weiße Decke und darunter eine weitere Puppe mit blonden Haaren zu erkennen.

An der linken Wand steht neben Anna und Amalie ein Bett mit einem weißen Kissen und einer hellbraun und rot gemusterten Decke auf der Matratze, das gänzlich durch geschwungene, messingfarbene Gitterstäbe umgeben ist. Über der Fußseite hängt locker ein blau und weiß gestreiftes Kleidungsstück. Unter dem Bett lässt sich außerdem ein hölzernes Fußbänkchen ausmachen. Auf der rechten Bildseite kann durch die Wiedergabe eines identisch aussehenden Kopfteils noch ein weiteres Bett vermutet werden, welches sich aber zum größten Teil außerhalb des Bildausschnittes befindet und überdies noch von der handarbeitenden Frau und der Stuhllehne verdeckt wird.

Die Wände der Kinderstube sind mit blauer Tapete verziert, deren weißes Muster in regelmäßigen senkrechten Bahnen verläuft. An der linken Wand befindet sich über dem Bett ein Gemälde mit einem festlich gekleideten Kind und einem Hund, das an der linken unteren Ecke etwas von der Wand absteht. Neben dem großen Fenster, das von den zurückgeschlagenen Vorhängen gesäumt wird, hängen jeweils rechts und links knapp unterhalb des oberen Bildrandes Regalbretter, die mit allerlei bunten und glitzernden Girlanden und Papierfiguren verziert sind. Auf dem linken Regal sind mehrere Bilderrahmen mit Schwarzweiß-Fotografien zu erkennen. An die vorderen beiden goldglänzenden Rahmen sind Blumen mit roten und lila Blüten angesteckt. Darunter hängt an der Wand ein mit Ornamenten verzierter Kalender, dessen oberstes Blatt eine rote „2“ zeigt. Rechts davon hängt etwas oberhalb noch etwas schief ein kleines Bild, dessen Motiv nicht zu erkennen ist. Das Regal rechts neben dem Fenster beherbergt ein geschlossenes, hellblau gemustertes Körbchen – möglicherweise ein weiteres Nähkörbchen, da so etwas wie eingesteckte Nadeln am linken Rand zu erkennen sind – und rechts daneben einen Spielzeugherd mit Zubehör. Darunter sind zwei kleine Bilder zu sehen, auf denen schemenhaft Tiere auszumachen sind, und links nahe dem Fenster weiterhin eine hölzerne Uhr, deren Zeiger auf zehn nach vier Uhr stehen.

Durch das geöffnete Doppelfenster im Hintergrund mit den weißen, durchsichtigen Gardinen und den hell gemusterten Vorhängen, unter dem die Öffnung eines Kondenswasserspeichers zu erkennen ist, scheint Sonnenlicht in den Raum, das sich auf den Bodendielen und der Einrichtung spiegelt und Schatten wirft. Ein von außen angebrachtes Gitter, gegen welches von innen eine Puppe in dunkelblauen Matrosenanzug mit dem Gesicht zur Straße lehnt, soll die Kinder vor einem Sturz aus dem Fenster schützen. Der Blick durch das Fenster zeigt Teile der gegenüberliegenden gelben Fassade sowie den Giebel eines weiteren Fensters darunter, Pilaster und eine weiße Konsole darüber. Farbige Flecken, die am Fenster des Nachbarhauses auszumachen sind, erwecken den Eindruck, als wäre dort das Gesicht eines weiteren Kindes angedeutet, das hinüberschaut.

Komposition

Die besondere Wirkung, die das Bild auf den Betrachter ausübt, wird neben der atmosphärischen und detailreichen Gestaltung des Bildthemas auch durch die Komposition generiert, die die Szene wie einen zufälligen Schnappschuss erscheinen lässt. Ostini betont die schwierige Aufgabe, die sich Uhde mit der Wahl eines so großen Bildausschnittes und den isolierten Figuren selbst auferlegt hat.[55] Der Künstler zeigt den Raum nicht einem Guckkasten gleich mit einer vollständig zu erkennenden bildparallelen Wand im Hintergrund, sondern wählt einen nach oben und den Seiten angeschnittenen Bildausschnitt. Eben jener weite Ausschnitt, der durch die angeschnittene Lampe am oberen Bildrand und durch den nur zu Dreivierteln sichtbaren Tisch rechts sowie die abgeschnittenen Beine des Puppenstuhls am unteren Rand betont wird, bewirkt den situativen und lebensnahen Charakter des Bildes. Der Betrachter befindet sich nicht auf Augenhöhe der Kinder, sondern blickt aus der Perspektive eines Erwachsenen von schräg oben auf das Geschehen hinunter. Akzentuiert wird diese Perspektive durch die steile Anlage des Bodenbelags im Vordergrund und der Tischplatte, die dem Betrachter geradezu entgegen zu kippen scheinen. Dieses von Uhde gewählte Gestaltungselement hat einen zentralen Einfluss auf die Gesamtwirkung des Bildes.[56] Der Betrachter fühlt sich so gewissermaßen in das abgebildete Geschehen integriert und nicht nur als ein außenstehender Beobachter.

Damit trotz der vereinzelt positionierten und in ihren Handlungen nicht aufeinander bezogenen Figuren sowie der verstreuten Gegenstände nicht der Eindruck entsteht, das Bild zerfalle in Einzelszenen, nimmt Uhde die kräftige Farbe Rot von Sophies Kleid sowie kräftigere Blautöne immer wieder an verschiedenen Stellen im Bild auf, um die Komposition in einer harmonischen Einheit zusammenzuhalten. Außerdem ordnet Uhde die drei Mädchen, die sich in ihren Handlungen nicht direkt aufeinander beziehen, in einem kompositorischen Dreieck so an, dass dem Bild eine „feste Struktur“[57] verliehen wird. Das gesamte Gemälde ist auf Sophie hin ausgerichtet. Sie bildet den zentralen Anziehungspunkt, sowohl durch die Komposition als auch durch das helle Weiß ihrer Schürze und den kräftigen Rotton ihres Kleides und ihrer Strümpfe. Und das, obwohl Uhde sie nicht genau in der geometrischen Bildmitte – diese ist durch die Leiste des geschlossenen linken Fensters beschrieben – positioniert hat, sondern ein wenig rechts davon. Sie befindet sich vielmehr auf der Höhe des Goldenen Schnitts, was

---

[55] Ostini (1911), S. 105.

[56] Ähnlich wie es von Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Michels, Karen/Warnke, Martin (Hrsg.): Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2. Berlin 1998, S. 664 –757 beschrieben wird, bedient sich Uhde bei der Darstellung seiner Beobachtungen nicht mathematisch genauer Perspektivkonstruktionen, sondern einer subjektiven Wiedergabe des Gesehenen gemäß der „psychophysiologischen Wahrnehmung“, die die Diskrepanz zwischen der natürlichen Netzhautkrümmung des menschlichen Auges und der Planperspektive berücksichtigt (S. 666 und 672).

[57] Hansen u. a. (1998), S. 118.

auch für die nähende Anna auf der anderen Seite gilt, die aber stärker in ihren Umraum eingebunden ist. Ihr Gesicht befindet sich zudem genau auf halber Bildhöhe, und das geöffnete Fenster direkt hinter ihr betont die zentrale Rolle im Bild zusätzlich. Auch die Anlage der anderen Personen und Gegenstände akzentuieren ihre Position. Es lassen sich von den beiden unteren Bildecken gedanklich zwei Diagonale nach oben hin miteinander verbinden – von links unten über den in ihre Richtung stehenden Kinderwagen über Amalie bis hin zu Anna, von rechts durch den Tisch und seine untere Leiste. Sie fluchten im Hintergrund in der Bildmitte auf Höhe der Fensterbank und bilden so eine Dreiecksform. Auch das Muster des Fußbodenparketts spiegelt dies eindrucksvoll wider. Die dunklen Fugen, die wie Pfeile auf Sophie hinzudeuten scheinen, betonen durch die Wiedergabe des schimmernden hellen Holzes und durch ihre rechtwinklige Form diese Komposition. Die beiden Weidenkörbe auf dem Tisch verweisen ebenso mit den geöffneten Deckeln – der linke ist schräg nach oben links geneigt, der Deckel des anderen Korbes ist ganz zurückgelegt und zeigt so nach links – auf das Geschehen in der linken Bildhälfte.

Es gibt keine Hinweise darauf, dass Uhde die Anlage des Gemäldes durch Skizzen vorbereitet hat. Trotz des vermeintlichen „Schnappschusscharakters“ muss jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich nicht um ein rasch ausgeführtes Gemälde handelt. Zwar sind keine direkten Vorzeichnungen oder Kompositionsskizzen erhalten, die stellenweise sehr genaue Wiedergabe von Details und die feine Modellierung der Gesichter sprechen aber für einen längeren Werkprozess.[58] Ein Briefwechsel zwischen Uhde und seinem Verleger Fritz Gurlitt von April und Juli 1889, in dem die Kinderstube erwähnt wird, bekräftigt diesen Eindruck. Schließt man außerdem von der roten „2“ auf dem Kalenderblatt auf einen Sonntag, so kommt nur Sonntag, der 2. Juni 1889 infrage, was wiederum für einen längeren Entstehungszeitraum spricht. Untermauert werden kann diese Feststellung weiterhin durch die Beobachtung, dass es sich bei der an das Fenstergitter gelehnten Puppe um eine Übermalung handelt, da die Fensterleiste durch sie hindurchscheint. Vermutlich geschah dies aufgrund kompositorischer Überlegungen, um so die Dreiecksanlage, die die Gruppe der Töchter zusammenfasst und Sophie betont, noch stärker hervorzuheben.

Ob es sich bei der dargestellten Szene um eine fein ausgearbeitete Momentaufnahme des Treibens von Uhdes Töchtern handelt oder eher um das Ergebnis bzw. die Synthese väterlicher Beobachtung des kindlichen Spiels, muss daher offenbleiben. Nach Ostini[59] ist aber „Das Bilderbuch I“ (Abb. 2) der „Kinderstube“ als Studie vorausgegangen. Zu sehen ist hier die älteste Tochter Anna, wie sie erkennbar im Raum der „Kinderstube“ auf einem Stuhl vor dem Fenster konzentriert ein Buch liest. Identifiziert werden kann dabei eindeutig das ge-

[58] Uhde, Fritz von: Briefe an Fritz Gurlitt, mitgeteilt von Ludwig Burchard. In: Meister der Farbe 11 (1914), S. 68. Vgl. www.kalender-365.de/index.php?yy=1889 <20.01.10>.

[59] Ostini (1911), S. 104 f.

öffnete Fenster im Hintergrund – interessanterweise aber ohne das schützende Gitter – mit Blick auf das Nachbarhaus sowie die Vorhänge und die Öffnung zur Entnahme des Kondenswassers unter dem Fenster. Das einfallende Tageslicht, das auf die Lesende und den Fußboden trifft und helle Farbflecke verursacht, ist auch hier ein zentrales Thema. Außer dem konzentrierten Blick und dem heruntergerutschten Strumpf sind aber keine Elemente in der „Kinderstube“ wieder aufgenommen worden.

Ostini verweist jedoch auf eine zweite „Kinderstube“ von Uhde, die ebenfalls 1889 entstanden sein soll.[60] Geht man diesem Hinweis nach, so verbirgt sich dahinter ein mit dem Titel „Die Schularbeiten“ (Abb. 3) versehenes Gemälde. Uhde zeigt dieses Mal einen anderen Blickwinkel auf das Zimmer der Mädchen und ihre Beschäftigungen. Die beiden Älteren, Anna und Amalie, sitzen an einem Tisch und erledigen konzentriert ihre Hausaufgaben – sie nehmen keinen Kontakt zum Betrachter auf. Auf der Tischplatte verteilen sich allerlei Bücher, Hefte, Schreibzubehör und zerknülltes Papier. Uhde wählt bei diesem Gemälde einen näheren Betrachterstandpunkt und damit auch einen engeren Bildausschnitt als bei der „Kinderstube“. Doch auch hier ist der Tisch wieder an der rechten Seite und nach unten hin stark angeschnitten, sodass ein schnappschussartiger Charakter vermittelt wird.

Der Raum wirkt jedoch auf den ersten Blick nicht so, als handele es sich um denselben wie bei der „Kinderstube“.[61] Denn wäre der Ausschnitt von der auf der „Kinderstube“ gezeigten Fensterseite mit Blick auf den Tisch gemalt worden, müsste am rechten Bildrand nicht ein Sofa, sondern eher das Gitterbett zu sehen sein. Was jedoch für denselben Raum spricht, sind der identisch aussehende Holztisch, die Art der Stühle und die Deckenlampe, die man auch dieses Mal nur angeschnitten sieht. Als besonderen Kunstgriff lässt Uhde den Betrachterblick durch die geöffnete Zimmertür über die in dem dunkleren Raum arbeitenden Mädchen hinweg in einen weiteren lichtdurchfluteten Raum gleiten. Dort steht wohl die jüngste Tochter Sophie mit dem Rücken zum Betrachter am Fenster und blickt nach draußen. Der Kontrast zwischen dem gesitteten Arbeiten im Innenraum und dem sehnsuchtsvollen Blick in die sonnige Umgebung nach draußen werden über die reine Wiedergabe des Gesehenen zum Thema. Denn anders als bei der „Kinderstube“ herrscht bei den „Schularbeiten“ eine ruhige, konzentrierte Stimmung. Der Maler zeigt, dass die „Kinderstube“ also nicht nur dem kindlichen Spielen und Ausgelassensein diente, sondern auch für das geordnete Lernen und Arbeiten genutzt wurde, von dem die kleine Schwester noch ausgeschlossen ist.

60 Ostini (1911), S. 105f.

61 Das mag u. a. daran liegen, dass das Bild nur in einer schwarz-weißen Abbildung zur Verfügung steht und somit den direkten Vergleich erschwert.

Farbe und Licht

Die „Kinderstube“ ist ein eindrückliches Beispiel dafür, dass Uhde ein besonderes Interesse an der Beobachtung und Darstellung von Lichtphänomenen hatte. Mit großer Genauigkeit und sehr viel Feingefühl für eine stimmungsvolle Wiedergabe hat er das Spiel des Lichts genau studiert und die Erscheinungsfarben wiedergegeben. Der gesamte Raum erstrahlt durch das einfallende Licht und scheint von frischer Luft durchflutet, sodass in Kombination mit der hellen Einrichtung und der zarten Tapetenfarbe eine behagliche und angenehme Atmosphäre ausgestrahlt wird. Auch durch die Weidenkörbchen auf dem Tisch scheint das warme Sonnenlicht hindurch. Anna mag bewusst näher an das Fenster herangerückt sein, um das Licht für ihre Handarbeit zu nutzen.

Uhde war bemüht, alle Stellen, auf die das Licht trifft, ebenso wie die Schattenzonen genauestens wiederzugeben. So finden sich auf dem Fußboden die Schatten des Fensterkreuzes und des Gitters ebenso wieder wie der Glanz des Lichtes auf den Bodendielen und den Möbeln. Details, wie die Lichtreflexe unterhalb des Nähtischchens, die von der Spiegelung des Lichts in der geöffneten Fensterscheibe herrühren und nicht von dem direkt einfallenden Licht, blieben dabei nicht unberücksichtigt. Die Reflexe auf Sophies hellblonden Haaren, die direkt vom Licht angestrahlt werden, hat der Künstler durch den Auftrag eines weißen Farbflecks dort, wo das Licht direkt auf den Kopf trifft, einzufangen vermocht. Das übrige blonde Haar gestaltet er weiterhin in weißlichen und dunkelbräunlichen Tönen, die die Licht- und Schattenpartien angeben. Um die einzelnen abstehenden feinen und schimmernden Haare darzustellen, verwendet Uhde dünne und unterschiedlich helle Pinselstriche.

Auch in den Haaren der beiden anderen Mädchen sind die Lichtreflexe genau wiedergegeben. Anders als bei Sophie trifft sie das Licht aber nicht so direkt, was Uhde durch den reduzierten Einsatz einzelner heller Farbtupfer verdeutlicht. Amalie trifft die Sonne auf ihren Scheitel, wobei die Haare seitlich und am Hinterkopf verschattet sind. Ihr Gesicht, das der Betrachter im Profil sieht, modelliert Uhde, indem er feine, helle Reflexe auf Stirn, Nasenspitze und Kinn setzt. Auch ihre Arme und Hände sind genauestens und sehr natürlich mit hellen und verschatteten Partien modelliert. Bei Annas Gesicht achtete der Künstler ebenso genau darauf, helle und schattige Zonen wie über und unter den Augen oder an der Nase durch den Einsatz dunkelfarbiger Partien zu formen. Während das Licht auf ihre linke Gesichtshälfte trifft – was der Maler durch einen weißlichen Flecken an der Stirn und unterhalb des linken Auges veranschaulicht – findet sich auf der rechten Stirnseite ein bläulicher Strich, der die beobachtete Schattenzone wiedergibt.

Uhde verwendet für die Gestaltung der „Kinderstube“ eine überwiegend helle Farbpalette, vereinzelt aber auch sehr kräftige und reine Farben. Außer dem satten Rot von Sophies Kleid, dem dunklen Blau des Kleidungsstücks über dem Bett und einigen weiteren Farbakzenten sind die übrigen Farben alle mit Weiß ab-

getönt, sodass das einfallende Licht überzeugend wiedergegeben ist. Lediglich die Schattenzone links im Vordergrund sowie die Möbelstücke sind in dunklen Farbtönen gehalten. Uhde zeigt dabei die Personen und Objekte nicht in ihrer Lokalfarbe, sondern so wie die momentanen Lichtverhältnisse sie erscheinen lassen. Auf diese Weise gelingt es, die Licht- und Farbverhältnisse mit ihren Reflexen und Verschattungen einzufangen und einen hohen Grad an Lebendigkeit zu erreichen sowie eine heitere Atmosphäre zu erschaffen.

Malweise und Stil

Stilistisch lässt sich das Gemälde zwischen die Stilkategorien des Realismus und Impressionismus im späten 19. Jahrhundert einordnen. Die Malweise ist größtenteils fleckig, die Farben mit grobem Pinselstrich aufgetragen. Auffällig sind jedoch die starken Unterschiede in der Oberflächenbehandlung und der Gestaltung einzelner Bildelemente. Trotz der insgesamt spontan erscheinenden Manier verzichtete Uhde nicht auf die Angabe von Details, wie der Kerbe im vorderen Teil der Tischplatte, den Zeigerstand der Wanduhr und der Datumsanzeige auf dem Kalenderblatt. So werden auch Gegenstände wie z. B. die Lampe genauer dargestellt, während andere Partien wie z. B. die Kleidung nur sehr grob durch das Aneinandersetzen farbiger Flecken angegeben werden. Betrachtet man das Bild mit etwas Abstand, so fügen sich auch diese Partien im Auge des Betrachters harmonisch zusammen und können in ihrer jeweiligen stofflichen Beschaffenheit näher bestimmt werden. Auch die angeschnittene Lampe am oberen Bildrand ist, da sie dem Betrachter nah zu sein scheint, im Vergleich zum Rest des Bildes sehr genau und mit feinerem Pinselstrich gemalt worden.

Uhde verzichtet auf eine Glättung der Maloberfläche auch bei den Gesichtszügen seiner Protagonistinnen. Besonders bei der Wiedergabe von Sophies Mimik arbeitet er mit größeren Farbflecken, die einen hohen Grad an Lebendigkeit ausstrahlen. An vielen Stellen verzichtet Uhde durch die Verwendung von undefinierbaren Farbflächen auf eine detaillierte Wiedergabe des Gegenständlichen zugunsten einer Wiedergabe der Lichtphänomene. Anders als die französischen Impressionisten löst Uhde die Oberflächenstruktur der Personen und Gegenstände aber nicht radikal in Licht- und Farbflecke auf, sondern gibt sie in einer freien Interpretation wieder. Die Gesichter der Personen sind im Gegensatz z. B. zu der Gestaltung der Puppen oder der Kleidung und Stoffe feiner und damit detaillierter ausgeführt. Uhde bewahrt damit einen naturalistischeren Stil[62], der es

---

[62] Um die Bedeutung dieser Aussage richtig verstehen zu können und auch im Folgenden Klarheit über die begriffliche Verwendung zu haben, müssen an dieser Stelle zwei zentrale Begriffe inhaltlich näher bestimmt werden, da allgemein Uneinigkeit über eine genaue Definition herrscht. Der Begriff *Naturalismus* bzw. *naturalistisch* wird dem Artikel von Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Festschrift für Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. Pfullingen 1959, S. 264–275 folgend auf die Verwendung spezifischer malerischer Mittel zur Wiedergabe der sichtbaren, äußeren Wirklichkeit bezogen verwendet. Dazu zählen das Erzeugen von räumlichen, körperlichen und stofflichen Illusionen

ihm erlaubt, die Individualität der Personen deutlicher wiederzugeben. Bei Sophies Gesicht, das dem Betrachter direkt zugewandt ist, verwendet der Künstler, um den Lichteinfall von hinten besser einfangen zu können, helle dickere Pinselstriche für die Konturen des Gesichtes, wie beispielweise bei dem lachenden Mund und Teilen des Halses. An den Stellen, wo das helle Sonnenlicht – es muss aufgrund des Schattens am Boden von links her einfallen – direkt auf Personen und Gegenstände trifft, arbeitet Uhde mit breitem Pinselduktus und trägt pastos weiße und gelbe Farbe auf. So entstehen Strukturen aus dickeren Farbschichten, die einen Eigenwert besitzen und die Lebendigkeit des Bildes steigern.

Eben jene Manier ist mitbestimmend für die heitere Atmosphäre des Bildes. Die Gesichtszüge von Anna und Amalie sowie der erwachsenen Frau unterscheiden sich dagegen stark von denjenigen Sophies, da Uhde hier weitestgehend auf das Auftragen größerer, pastoser Farbflecken verzichtet. Die Gesichter und die Haut an Armen und Händen sind mit feinerem und glatterem Pinselduktus durch Licht- und Schattenpartien modelliert. Sie wirken auf diese Weise sehr plastisch und lebensnah. Auch das Profil der Frau gestaltete Uhde so, dass der Betrachter trotz der wenigen malerischen Angaben die konzentrierte Mimik erahnen kann. Uhde entschied sich also formal für eine Mischung aus der dem Impressionismus eigenen Auflösung der Oberflächen in farbige Flecken zugunsten einer atmosphärischen Darstellung von Lichtphänomenen und Stimmungen und einer partiell detaillierteren Wiedergabe des Gesehenen im Sinne des Naturalismus, der eine genauere Gegenstandsbeschreibung zulässt.

Dass aber bei vielen traditionsverhafteten Zeitgenossen gerade die Malweise und die dadurch erzielte Wirkung auf harschen Widerstand stießen, zeigt Friedrich Pecht, wenn er schreibt, „daß in der Figurenmalerei Komposition, Charakteristik und Stimmung ungleich wichtiger seien, als die Luftreflexe, welche die Alten aus guten Gründen absichtlich ignorierten, – um ihre Bilder nicht so gläsern und körperlos erscheinen zu lassen, als es jetzt oft der Fall ist. So bei Uhdes spielenden Kindern, wo man das Talent des Malers kaum mehr wieder erkennt.“[63]

Erst nach der Jahrhundertwende wurden eben jene Natürlichkeit und Lebendigkeit gewürdigt. Beispiel dafür ist Hans Rosenhagen, der die „unvergleichlich heitere Kinderstube“ als eines der besten Gemälde von Uhde hervorhebt und

auf einer planen Bildfläche, das „richtige Sehen zeichnerischer Details, des Anatomischen und der Farben“ (Ebd., S. 269). „Naturalismus ist [demnach] die Summe der darstellerischen Mittel, mit denen ein Abbild der gegenständlichen – sichtbaren, messbaren, tastbaren – Wirklichkeit gegeben wird“ (Ebd., S. 268). Der Begriff *Realismus* bzw. *realistisch* bezieht sich hingegen auf die innere Wirklichkeit, auf das inhaltliche Thema und den Wirklichkeitsgehalt einer Darstellung (vgl. ebd., S. 267). Ausgeklammert wird in Bezug auf Uhdes Bilder die sozialkritische Komponente des Realismus.

63 Pecht, Friedrich: Die erste Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen (1889). V. Die Sittenbilder. In: Die Kunst für Alle 4, H. 22 (1889), S. 342.

für den die Wiedergabe der Wahrheit höher zu werten war als die „künstlerische Abrundung“.[64]

Bildgattung

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit innerhalb der Malerei ist nicht ganz eindeutig zu beantworten. Das Gemälde changiert zwischen einem Genrebild und einem Gruppenporträt. Auf den ersten Blick ist eine belebte Alltagsszene mit spielenden bürgerlichen Mädchen und einer erwachsenen Frau in einem Innenraum zu identifizieren, im Sinne des erst im 19. Jahrhundert näher definierten Begriffes der Genremalerei.[65] Wie Immel betont, ging es bei den deutschen Genrebildern des 19. Jahrhunderts um die Schilderung alltäglicher und vertrauter Verrichtungen, die durch namenlose Protagonisten vorgeführt wurden und typisch für eine Zeit und eine gesellschaftliche Gruppe waren.[66] Obgleich sich im 19. Jahrhundert die Genremalerei durch eine naturnahe Darstellungsweise auszeichnete, spiegelte sie doch aufgrund der mit fundamentalen gesellschaftlichen Veränderungen einhergehenden Publikumswünsche nicht in erster Linie reale Situationen wider, sondern idyllische Sehnsuchtsbilder. Dies änderte sich gegen Ende des Jahrhunderts mit der Verbreitung der impressionistischen Stilmittel, wie sie auch Uhde verwendete.[67] Den Malern des impressionistischen Stils ging es weniger um die Darstellung des Typischen und Objektiven, als vielmehr um die Darstellung von subjektiven, temporären Eindrücken.

Bei genauer Betrachtung der „Kinderstube“ wird deutlich, dass Uhde die individuelle Physiognomie und Haltung seiner drei Töchter durch die feinere Malweise an den entsprechenden Stellen betont hat, sodass eine eindeutige Identifikation in jedem Fall intendiert gewesen sein muss. Der Künstler hat damit nicht nur namenlose und überindividuelle Vertreter der Kategorie Kind bei den für ihr Alter und ihre gesellschaftliche Herkunft typischen Beschäftigungen und Verhaltensweisen dargestellt[68], sondern darüber hinaus seine Töchter identifizierbar wiedergegeben.

---

64 Rosenhagen (1908), S. 36.

65 Vgl. dazu: Rost (2003), S. 51. Der aus dem Französischen kommende Begriff des Genres wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland üblich und man grenzte ihn wie folgt ab: „Am besten ist es wohl, man scheidet zuerst alles dasjenige von ihm aus, was entschieden anderen Kunstgattungen angehört, als: das Historische, Religiöse, Mythologische, Allegorische, das Porträt, die lebensgroßen Darstellungen menschlicher Gestalt; ferner die Landschaft, das Schlachtgemälde, die Thierstücke, die Blumen- und Früchtestücke, die Stilleben, die Architekturbilder, Feuersbrünste sc. Nun bleibt noch: Konversationsstücke, häusliches, ländliches, bürgerliches Leben, bürgerliches, bäuerliches Wesen, luftige Geselligkeit, Spiel, Trunk […]“ (Kunst-Blatt, Nr. 102 (1839), S. 407). In dieser Definition finden sich auf die „Kinderstube“ bezogen sowohl das bürgerliche, häusliche Leben als auch das Spiel aufgegriffen.

66 Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1967 (Diss. Heidelberg 1967), S. 53

67 Ebd., S. 329.

68 Vgl. zur Begriffsbestimmung: Rost (2003), S. 51f.

Dennoch liegt der Schwerpunkt, anders als bei einem Porträt, stärker auf der Einbindung der Personen und Gegenstände in ein größeres Raumgefüge, als auf einer detaillierten Präsentation der Gesichter der Einzelpersonen. Auch durch die Darstellung der unterschiedlichen, für die jeweilige Altersstufe und die Lebensweise des Bürgertums typischen Handlungen und Beschäftigungen dürfte die „Kinderstube" vor allem der Gattung des Genrebildes zuzurechnen sein.[69] Man wird dem Gemälde daher wohl am ehesten gerecht, sieht man es als eine gekonnte Mischung aus beiden Kategorien, mit der Tendenz eher zum Genrebild, dem seine drei Töchter als Modelle gedient haben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Uhde den Betrachter der „Kinderstube" durch die vielen Details und die Gestaltung von Stofflichkeit, Licht und Atmosphäre zu einer längeren Betrachtung des Gemäldes einlädt, das immer wieder neue Aspekte entdecken lässt. So gelingt es auf vorzügliche Art und Weise, den vor dem Gemälde stehenden Betrachter in das dargestellte Geschehen, die Fröhlichkeit und luftige Unbeschwertheit dieser Szene zu integrieren. Die drei Mädchen werden in größtmöglicher Natürlichkeit gleich wie in einer Momentaufnahme, fern aller Repräsentation gezeigt. Doch trotz des intimen familiären Themas und des situativen Charakters lässt sich aus Briefen an Fritz Gurlitt folgern, dass die Idee zur Anfertigung der „Kinderstube" offenbar nicht von Uhde selbst, sondern von Gurlitt stammte. Uhde schrieb am 5. Juli 1889:

„Der Kinderstube habe ich noch nicht beizukommen vermocht, vorläufig sehe ich in derselben nichts Nettes. Ich male sie Ihnen aber noch, und auch irgendwas anderes von hier."[70]

Dass es Uhde schließlich doch noch gelang, die offensichtlichen Schwierigkeiten bei der Gestaltung zufrieden stellend zu überwinden, hat die eingehende Analyse des Gemäldes bewiesen. Es gelang ihm hier, wie auch bei vielen anderen seiner zahlreichen Kinderbilder, eine überzeugende Charakterisierung der Kinderpersönlichkeiten.

2.2. Fritz von Uhde – ein Maler des Kindes

Die ältere Forschungsliteratur würdigte Fritz von Uhde in erster Linie für seine religiösen Gemälde, denen sich der Künstler neben den zahlreichen virtuosen Kinderbildern, Porträts und Genrebildern widmete. Kriterium hierfür scheint einzig die inhaltliche Beurteilung gewesen zu sein und weniger die formale und künstlerische Gestaltung. Gerade die frühen Fürsprecher betonten die herausragende Neuerung, die Uhde aufgrund seiner modernen Umsetzung der biblischen Stoffe[71] und des Transfers der Szenen in zeitgenössische, einfache Milieus erreicht habe, ohne dabei auf die zahlreichen Darstellungen von Kinder-

[69] Vgl. Hansen (1998), S. 16.
[70] Uhde (1914), S. 68. Das Gemälde gelangte 1901 als Schenkung durch Alfred Beit in die Hamburger Kunsthalle.
[71] Z. B. Bierbaum (1908).

szenen als dem zweiten wichtigen Strang näher einzugehen. Erst nach der Jahrhundertwende und der Etablierung des Impressionismus, der eine Neubewertung der Darstellung des Alltäglichen und veränderte formale Gestaltungsmöglichkeiten mit sich gebracht hatte, wurde auch den Kinderbildern eine größere Beachtung zuteil.[72]

Steht die formale Gestaltung im Vordergrund, wie es bei Rosenhagen und Ostini der Fall ist, so sind es die Kinderbilder, die die Qualität von Uhdes Gesamtwerk und seine Entwicklung als Künstler entscheidend bestimmten.[73] Allerdings hat es, soweit mir im Zuge meiner Forschung bekannt wurde, bisher nur ausnehmend wenige Forschungsbeiträge gegeben, die sich ausschließlich Uhdes Kinderdarstellungen widmen.[74]

Der am 22. Mai 1848 als Sohn von Anna (1824 – 1898) und Bernhard von Uhde (1817 – 1883) in Wolkenburg/Sachsen geborene Fritz Hermann Karl von Uhde schrieb 1890 in seiner Autobiografie[75], dass er schon sehr früh eine Begeisterung für das künstlerische Schaffen verspürt habe und eine Laufbahn in diesem Metier einzuschlagen wünschte.[76] Um sich ein fachmännisches Urteil über die Begabung des Sohnes einzuholen, stattete Uhde zusammen mit seinem Vater im Jahr 1864 Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) in München einen Besuch ab. Die anfängliche Abneigung Kaulbachs gegenüber den vorgelegten Arbeiten basierte in erster Linie auf Uhdes Reminiszenzen an die von Kaulbach verachtete Malweise Adolph Menzels (1815–1905) und weniger auf Uhdes Talent, welches ihm schließlich doch attestiert wurde. Auch ein Besuch in demselben Jahr bei Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) bestärkte den jungen Uhde in seinem Vorhaben, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen.

Nach dem Abitur begann er sogleich mit einer Ausbildung an der Kunstakademie in Dresden, die er jedoch aufgrund der dortigen herrschenden konservativen Gesinnung nach kurzer Zeit bereits wieder verließ. Daraufhin verbrachte Uhde viel Zeit im Atelier des Schlachtenmalers Albrecht Schuster (1824–

---

[72] Vgl. Hansen (1998), S. 8.

[73] Vgl. z. B. Rosenhagen (1908) und Ostini (1911), wenn auch hier quantitativ die Ausführung zu den religiösen Bildern überwiegt.

[74] Clemen (1924); Weiss (1911), S. 81–86; Hansen (1998). Die Diplomarbeit von Koch (1954) konnte mir im Zuge meiner Forschung trotz intensiver Bemühungen nicht zugänglich gemacht werden. Es ist sehr auffällig, dass in den Artikeln sowohl von Weiss (1911) als auch von Clemen (1924) trotz der Beschäftigung mit den Kinderbildern sehr stark auf die religiösen Werke eingegangen wird. Der Reiz der Kinderbilder wird zwar erkannt, kann aber nicht richtig in Worte gefasst werden, da in erster Linie auf das Inhaltliche geachtet wird und dabei eine formalästhetische Analyse fast gänzlich ausbleibt. Insbesondere Clemen (1924) hat große Schwierigkeiten, den Bildern gerecht zu werden, da sie in der Regel ohne narrative Elemente gestaltet sind. So behilft er sich und dichtet für den Leser, ohne dabei irgendeinen Anhaltspunkt im Bild zu haben, kleine Geschichten rund um das Gezeigte hinzu. Er scheint mit dieser Auseinandersetzung für das Gros des Publikums zu stehen und den Zeitgeschmack zu repräsentieren, der das Narrative in einem Bild besonders schätzte.

[75] Befindlich im Staatsarchiv Dresden. Vgl. Küster (1998) S. 190.

[76] Falls nicht anders vermerkt, beziehe ich mich in diesem Kapitel auf Küster (1998), S. 190 ff.

1905). Dessen Gemälde, in denen eigene Kriegserfahrungen verarbeitet waren, faszinierten den jungen Uhde sehr. Nachdem er während des Krieges zwischen Preußen und Österreich 1866 selbst den Durchzug der Preußen durch Sachsen miterlebt hatte, entschloss er sich, die Offizierslaufbahn einzuschlagen. Auch in dieser Lebensphase hielt Uhde seine Eindrücke malerisch fest und bildete sich autodidaktisch weiter. Nachdem er im deutsch-französischen Krieg in den Jahren 1870/71 an verschiedenen Schlachten teilgenommen und das Eiserne Kreuz erhalten hatte, verabschiedete er sich 1876 nach längerer Pause vom Militärdienst und ging nach München, wo er sich im folgenden Jahr mit knapp 30 Jahren als Künstler niederließ.

Nach mehreren Absagen von namhaften Künstlern, in deren Ateliers er um Aufnahme gebeten hatte, bildete sich Uhde schließlich auf Anraten Franz von Lenbachs (1836 – 1904) durch das Kopieren und Studieren der Alten Meister in der Alten Pinakothek in München weiter. Das Jahr 1879 brachte indes einen überraschenden Wendepunkt, als Uhde in München die Bekanntschaft mit dem ungarischen Maler Mihály Munkácsy (1844–1900) machte. 1880 ging er, dessen Einladung folgend, nach Paris, wo er in Munkácsys Schule malte und von diesem inspiriert wurde. Dessen Wohlwollen und die von ihm vermittelten Kontakte verhalfen Uhde auch noch in späteren Jahren zu Verkäufen seiner Bilder an Privatsammler.[77] Obwohl Munkácsy ein guter Lehrer war, hatte dessen Malweise Uhde in eine Richtung gedrängt, die seiner Kunstauffassung nicht entsprach.[78] Es entstanden dunkeltonige Salongemälde wie „Das Familienkonzert“[79], die sich motivisch an die Malerei eines Frans Hals (zwischen 1580/ 1585 – 1666) anlehnten.

Nach der Hochzeit mit Amalie Endres (1849–1886) am 11. Mai 1880 in München und nach einem weiteren kurzen Aufenthalt in Paris ließ sich Uhde endgültig mit einem eigenen Atelier in München nieder. Aus der Ehe gingen die auf der „Kinderstube“ abgebildeten drei Töchter Anna (1881–1970), Amalie (1882–1977) und Sophie (1886 –1956) hervor. Die Familie bzw. Uhdes drei Töchter waren ein immer präsentes Sujet in seinem Œuvre. 1880 machte Uhde ferner die folgenreiche Bekanntschaft mit Max Liebermann, den er als Inspirationsquelle für seine Malerei schätzte.[80] Das folgende Jahr brachte den zweiten und entscheidenden Wendepunkt in Uhdes künstlerischer Karriere, als er

[77] Pucks, Stefan: Der „Poet unter den Freilichtmalern“– Die Rezeption Fritz von Uhdes bei Kritikern, Sammlern und Museen. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 33.

[78] Vgl. Bräuer (1985), S. 3.

[79] Fritz von Uhde, „Das Familienkonzert“, Öl auf Leinwand, 187 x 253 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

[80] Die freundschaftliche Beziehung, die in der älteren Literatur immer wieder erwähnt wird, ist laut Brand (1983) nicht eindeutig nachweisbar (S. 29).

eine Badekur im holländischen Zandvoort unternahm und sich von den dortigen Eindrücken und Motiven zu einer helltonigen und realistischeren Malweise inspirieren ließ.[81] Auf den Spuren Max Liebermanns setzte sich der Künstler mit der Freilichtmalerei auseinander und fand damit zu einer ganz eigenen Art der Kinderdarstellung.

Dem 1883 entstandenen Gemälde „Der Leierkastenmann kommt“, welches das erste Mal in Uhdes Schaffen Kinder in der Hauptrolle zeigt, folgten eine Reihe weiterer Studien und Gemälde. Uhde reduzierte bei einem Bild wie den „Fischkindern von Zandvoort“ (Abb. 4) den Einsatz narrativer Elemente. Die Mädchen wirken daher, abgesehen von den beiden hinteren Zweierpaaren, die sich in Haltung und Mimik aufeinander beziehen, in ihrem Tun und Ausdruck autonom. Neben der Wiedergabe des kindlichen Wesens gelang ihm dabei eine treffliche Milieustudie. Ohne Verniedlichung oder Betonung des „Pittoresken der Schmuddelkinder“[82] gelang Uhde mit diesen in Holland entstandenen Bildern eine Wiedergabe dessen, was ihm vor Augen trat. Diese vermeintlichen Momentaufnahmen wurden jedoch nicht auf einem spontanen und zügig gemalten Freilichtgemälde vor Ort festgehalten, sondern nach genauen kompositorischen Überlegungen anhand von Skizzen zuhause synthetisiert.

Die in dieser Schaffensperiode entstandenen Kinderbilder ließen Uhde aufgrund der helltonigen Malerei und der Bildthemen neben Max Liebermann zu einem der Vorreiter der modernen deutschen Malerei, aber auch zu einem Außenseiter im offiziellen Kunstbetrieb werden.[83] Uhde sah sich durch die Versorgung seiner Familie verpflichtet, trotz harscher Kritik an seiner Kunst als Maler erfolgreich zu sein und das nötige Geld zu verdienen.[84] So suchte er einerseits nach Möglichkeiten, seine Kritiker und Käufer durch die auf Ausstellungen präsentierten Bilder für sich zu gewinnen und andererseits im Privaten seinen eigentlichen künstlerischen Vorlieben nachzugehen und sein Talent weiterzuentwickeln. So kam es, dass Uhde einerseits zum Begründer eines neuen religiösen Bildtypus wurde, indem er Bibelstoffe aktualisierte und in die Lebenswelt der einfachen Bevölkerungsschichten hineinversetzte[85], und andererseits für sich privat im Atelier eine Reihe von Bildern anfertigte, die Kinder ganz ohne einen narrativen Zusammenhang zum Gegenstand haben.

Obgleich sowohl die Kinderbilder als auch die religiösen Motive etwa zeitgleich eine zentrale Rolle in Uhdes Schaffen zu spielen begannen, entwickelten sie

---

[81] Brand (1983), Fußnote 62. Es ist nach Brand anhand der schriftlichen Zeugnisse nicht nachweisbar, dass Uhde auf Anraten Liebermanns nach Zandvoort reiste.

[82] Hansen (1998), S. 9.

[83] Vgl. ebd., S. 9.

[84] Brand-Claussen, Bettina: Uhdes Christusbilder – Eine Erfolgsgeschichte. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 21.

[85] Ebd. (1998), S. 22.

sich in unterschiedliche Richtungen weiter.[86] Jedes Thema war aber in der künstlerischen Umsetzung auf seine Art innovativ.

Mit „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“[87] von 1884 – er erhielt dafür 1889 die Ehrenmedaille der Pariser Weltausstellung und die 1. Medaille der Münchner Jahresausstellung – nahm die Beschäftigung mit religiösen Themen in Uhdes Schaffen ihren Anfang. Uhde verkörperte für die Zeitgenossen den perfekten Vertreter für dieses Sujet, da man ihm eine tiefe Religiosität und Identifikation mit seinen Bildern nachsagte.[88] Es entstanden Arbeiten wie „Das Tischgebet“[89] von 1885 und „Das Abendmahl“[90] von 1886, die trotz harscher Kritik vonseiten der Kirche und den Konservativen sowie Verdächtigungen, sozialistische Ambitionen gegen die Ordnung von Kaiser und Kirche zu verfolgen[91], große Erfolge feierten.

In vielen der religiösen Werke spielen Kindergestalten eine wichtige Rolle und Uhde legte besonderen Wert auf eine genaue Wiedergabe des kindlichen Wesens, sodass die Figuren eine große Vitalität ausstrahlen. Eine Äußerung des Künstlers lässt erkennen, welch zentrale Rolle die Kindergestalten in vielen seiner religiösen Gemälde spielten und wieso er sie so lebensnah malen konnte: *„Die Impressionisten wollten nur eine neue malerische Formel. Ich suchte so was wie Seele. So ist das erste Bild dieser Art entstanden: Lasset die Kindlein zu mir kommen, im Winter 83/84: aus dem Drang, etwas mehr geben zu wollen als bloße Abschrift aus der Natur. Ich war damals gerade bei der Kindermalerei, die mich vielmehr erfreute als die Studien an Erwachsenen. Ich wollte auch den Kindern etwas mehr geben. Hatte wohl mal gesehen, wie die Kinder an einen Geistlichen herangetreten – das habe ich benutzt.“*[92]

Wie bei den holländischen Gemälden legte Uhde auch für die Ausführung der religiösen Bilder Studien zugrunde, die es ihm ermöglichten, den spezifisch kindlichen Habitus überzeugend wiederzugeben.[93]

Die in den 1880er Jahren entstandenen Kinderbilder zeigen hingegen fokussiert und in einem reduzierten Kontext die kleinen Modelle gerade so, wie sie ohne eine Handlung oder ausdrucksstarke Haltung für den Künstler posieren.[94] Das Besondere dieser Arbeiten liegt in der formalen Gestaltung, die auf einen

---

86 Vgl. Hansen (1998), S. 8.

87 Fritz von Uhde, „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“, Öl auf Leinwand, 188 x 290,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

88 Brand-Claussen (1998), S. 22.

89 Fritz von Uhde, „Das Tischgebet“, Öl auf Leinwand, 130 x 165 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

90 Fritz von Uhde, „Das Abendmahl“, Öl auf Leinwand, 206 x 324 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

91 Pucks (1998), S. 33.

92 Muschner, Georg: Ein Maler des Lichts. Aus dem Leben Fritz von Uhdes. Ein Interview mit Fritz von Uhde. In: Velhagen und Klasings Monatshefte 21, H. 7 (1906/07), S. 82.

93 Abb. in: Hansen u. a. (1998), S. 93.

94 In der frühen Literatur werden diese Bilder als Studien benannt. Hansen (1998) macht jedoch in ihrem Beitrag überzeugend darauf aufmerksam (S.11), dass die großen Formate und die genauen Ausarbeitungen dagegen sprechen. Eher seien das Fehlen von erzählerischen Momenten und der mangelnde inhaltliche Anspruch verantwortlich dafür, dass die Gemälde keine Ausstellungsbilder wurden.

narrativen Rahmen verzichtet und zumeist den Betrachter nicht mit einbezieht und damit deutlich von dem gängigen Bildaufbau abweicht. Die engen Bildausschnitte lassen die Szenen wie zufällig gewählt erscheinen. Uhde konnte in diesen Gemälden sein Talent unter Beweis stellen, die unterschiedlichsten Kindertypen und ihr Tun vortrefflich zu charakterisieren. Beispiele dafür sind neben der „Kinderstudie“ (Abb. 5) von 1884, die „Drei Modelle“[95] aus demselben Jahr und „Im Vorzimmer (An der Tür)“[96] von 1885. Gemeinsam ist allen drei Arbeiten die Darstellung von schlicht gekleideten Kindern in Seitenansicht. Die Kulisse scheint bei allen das Atelier Uhdes zu sein. Sie sind ein Beleg dafür, dass es dem Künstler in besonderer Weise ein Anliegen war, den natürlichen und ungekünstelten Habitus des Kindes in seinen Bildern darzustellen.

Uhde präsentierte mit seinen zahlreichen Kinderbildern eine große thematische Bandbreite kindlicher Lebenswelten: das tägliche Leben und Spiel, aber auch die Arbeit,[97] wie beispielhaft „Die große Schwester“ (Abb. 6) von 1884/85, „Spielender Knabe“ (Abb. 7) von um 1890 und „Heideprinzesschen“[98] von 1889 zeigen. So malte er die bürgerliche Kinderwelt ebenso wie die Kinder der ärmeren Bevölkerung bei der Arbeit. Bei vielen der Bilder ist zu bemerken, dass der Maler sehr nah an seine Modelle heranrückt. Sie dominieren zumeist die begrenzte Bildfläche und von der Umgebung ist in der Regel nur wenig zu sehen – sie wird zur Nebensache.

Als 1886 Uhdes Frau Amalie fünf Tage nach der Geburt der jüngsten Tochter Sophie verstarb, oblag dem Künstler die alleinige Versorgung und Erziehung seiner drei Mädchen. Von dieser Zeit an wurde die kleine Familie in Gestalt der drei Töchter für Uhde bis zu seinem Lebensende ein häufiges Sujet und für seine künstlerische Entwicklung äußerst wichtig. Hervorzuheben sind aus diesem Komplex besonders die späten Gemälde wie „Die Töchter des Künstlers“ (Abb. 8) von 1896 oder „Interieur“, die seine schon fast erwachsenen Töchtern zeigen. Die Erprobung und schrittweise eigene Umsetzung der Grundsätze des französischen Impressionismus, die ihn auch letztlich entscheidend als Vertreter des deutschen Impressionismus ausweisen, lassen sich hier besonders gut erkennen. Seine Töchter bei ihren Beschäftigungen im sommerlichen, lichtdurchfluteten Garten boten Uhde das nötige Experimentierfeld für die weitere Entfaltung seines eigenen Stils.

1890 siedelte der Künstler schließlich nach Dachau über, wo seine neuartige Kunstauffassung mehr Anklang zu finden schien. Im selben Jahr wurde er Mit-

[95] Fritz von Uhde, „Drei Modelle“, Öl auf Leinwand, 137 x 102 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

[96] Fritz von Uhde, „Im Vorzimmer (An der Tür)“, Öl auf Leinwand, 135 x 100 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

[97] Es finden sich unter dieser Kategorie auch Gemälde, die Uhdes Töchter zeigen. Da sie aber mehr das kindliche Spielen und Leben betonen als ausdrücklich Bildnisse zu sein, erscheint es mir sinnvoller, sie hier einzuordnen.

[98] Fritz von Uhde, „Heideprinzesschen“, Öl auf Leinwand, 140 x 111 cm, Staatliche Museen zu Berlin.

glied der Société Nationale des Beaux-Arts in Paris und Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in München. Als 1892 die unüberwindbaren Differenzen in der Münchner Kunstszene zwischen den Konservativen und den sogenannten Modernen zu der Gründung der Münchner Secession führten, gehörte Uhde dem Gründungskomitee an. Den einzigen großen Auftrag seiner künstlerischen Karriere erhielt Uhde 1904 für das Altargemälde der Zwickauer Lutherkirche.

Wie Fritz von Ostini am 31. Dezember 1906 in den Münchner Neuesten Nachrichten in seiner Besprechung einer Ausstellung von 54 Gemälden in der Münchner Secession schrieb, hatte Uhde einen Reifungsprozess durchlaufen. Der „einst vielleicht Meistumstrittene, Meistangefeindete von denen […], die hier im deutschen Süden den Kampf um die neue Kunst führten, einen Kampf um das Licht im doppelten Sinne!"[99], erlangte mit seinen späten Gemälden schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts doch noch die Anerkennung der Kritiker in Bezug auf die Entwicklung der deutschen Kunst der Moderne. Anlässlich seines 60. Geburtstages erschien 1908 in der Reihe „Klassiker der Kunst" die Monografie von Hans Rosenhagen, die Uhde als einen der Bahnbrecher der modernen Malerei[100] feierte. Das Jahr 1909 brachte ihm schließlich noch eine goldene Medaille für die Ausstellung „Christliche Kunst in Düsseldorf" und die Ehrendoktorwürde der theologischen Fakultät Leipzig. Als Uhde am 25. Februar 1911 nach längerer Krankheit verstarb, war er eine für seine Verdienste um die moderne deutsche Malerei gefeierte Persönlichkeit. Seine partielle Anpassungsfähigkeit an den Publikumsgeschmack, die Kritiker und den Kunstmarkt hatte ihm zu Auszeichnungen verholfen. Sie war es jedoch auch, die ihn so in der Folgezeit wieder ins Abseits geraten ließ.

Obgleich Uhde in einem Interview mit Georg Muschner, angesprochen auf seine Kinderdarstellungen, betonte: *„Es ist auch da immer nur das Licht, die Beleuchtung, die mich reizt."*[101], ist dies doch viel zu verkürzt dargestellt. Dass der Künstler ein herausragendes Talent und eine große Vorliebe für die malerische Darstellung der kindlichen Eigenarten und Psyche besaß, hob schon Ostini mit den Worten hervor, dass die „Bilder aus dem Kinderleben, welche uns den Maler unter allem, was er geschaffen, [ihn] von seiner menschlich liebenswürdigsten und frohesten Seite zeigen"[102]. Nicht zuletzt verdankte Uhde seinen Erfolg den lebendigen und helltonigen Kinderdarstellungen. Während die Gestalt Jesu in den religiösen Bildern vergleichsweise leblos und in der Wiedergabe der Persönlichkeit wenig überzeugend erscheint, strahlen die Kindergestalten im Gegenteil eine Vitalität und glaubwürdige Eigenart aus.

---

[99] Zit. nach Küster (1998), S. 196f.
[100] Rosenhagen (1908), S. 18.
[101] Muschner (1906/07), S. 86.
[102] Ostini (1911), S. 105.

Die Reduzierung des sonst so beliebten narrativen Moments und die Vermeidung verniedlichender Elemente ermöglichte ihm schlichte und überzeugende Schilderungen des Kinderlebens. Die kleinen Protagonisten erscheinen nicht in ärmlicher Kleidung und direktem Blickkontakt mit dem Betrachter, um auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Für Uhde stand das Kind als eine eigenständige Persönlichkeit im Mittelpunkt, die er in allen Einzelheiten durch seine Gemälde ergründen wollte. Bekräftigt wird dieser Eindruck durch die Konzentration auf die Hauptpersonen und zumeist das Fehlen von Erwachsenen.[103] Die Dargestellten erwecken nicht den Eindruck, als wären sie für ein Gemälde so positioniert und ausstaffiert worden und wirken in ihrer kindlichen Schlichtheit und Fröhlichkeit weder pathetisch noch sentimental.

Die „Kinderstube“ reiht sich trotz ihrer einzigartigen Sonderstellung sowohl thematisch als auch durch ihre formale Gestaltung in die zahlreichen Kinderbilder des Künstlers ein. Die Darstellung der drei Töchter bei alltäglichen Beschäftigungen ist ein Motiv, das Uhde über viele Jahre hinweg immer wieder aufgriff. Auch die helltonige und fleckige Malweise ist zusammen mit der genauen Wiedergabe von Lichtphänomenen charakteristisch für Fritz von Uhdes Kinderbilder. Einzig der kompositorische Bildaufbau unterscheidet sich deutlich von den übrigen Interieurbildern, da Uhde hier der Umgebung ein größeres Gewicht verleiht und die Kindergruppe zugunsten einer szenischen Darstellung nicht fokussiert wiedergibt. Auch der quellenkundliche Beleg, dass die „Kinderstube“ nicht aus eigener Initiative geschaffen wurde, verwundert aufgrund des intimen Themas und der zahlreichen Kinderbilder, die sonst ohne einen konkreten Auftrag entstanden.

Nachdem nun die „Kinderstube“ und der Künstler Fritz von Uhde vorgestellt worden sind, soll das Gemälde im Folgenden in den motivgeschichtlichen Kontext des spielenden Kindes eingebettet werden, um auf diese Weise die Besonderheiten des Gemäldes hervorzuheben und in seiner kunst- und kulturhistorischen Bedeutung kenntlich zu machen. Hinter der Analyse steht die Frage, wo die Anfänge des Motivs liegen und welchen künstlerischen und inhaltlichen Veränderungen das Thema bis zu einem Gemälde wie der „Kinderstube“ unterlag. In welchen Zusammenhängen bildeten die Künstler das Thema ab und vor welchem Hintergrund vollzogen sich Veränderungen der Darstellungsmodi? Und nicht zuletzt: Wie oft und seit wann wurde das spielende Kind in einem eigenen, spezifischen Zimmer bzw. in welchen anderen Wohn- und Spielmilieus abgebildet?

[103] Ostini (1911), S. 16.

3. Das Motiv des spielenden Kindes im Spiegel seiner künstlerischen und soziokulturellen Bedeutung

Wie Joppien anhand von über 1100 Darstellungen von Kindern mit ihrem Spielzeug bzw. bei ihren Spielen herausarbeiten konnte, ist der Verbreitungsgrad des Motivs innerhalb Europas und in unterschiedlichen Epochen immer different gewesen.[104] Während in der spanischen und italienischen Malerei das Thema nur sehr selten aufgegriffen wurde, findet es sich seit dem 17. Jahrhundert vermehrt in Deutschland, England und Frankreich. Das Motiv des spielenden Kindes ist für die folgende Analyse so definiert, dass die dargestellten Kinder in ihrem Aussehen als solche zu identifizieren und sichtbar in ein Spiel oder eine spielerische Handlung involviert sind. Abzugrenzen sind diese Beispiele von Darstellungen, auf denen Kinder ein Spielzeug lediglich attributiv bzw. ohne sichtbare Interaktion bei sich tragen. Die zahlreichen Kinderporträts, auf denen Spielzeuge lediglich attributiv gezeigt werden, sind aus diesem Grund für die Untersuchung nur in Ausnahmefällen relevant. Anders verhält es sich jedoch mit Bildnissen, auf denen die Kinder sichtbar agieren. Spielzeuge sind ein zentraler Bestandteil dieses Motivfeldes, aber wie zu sehen sein wird, nicht zwingend notwendig, um eine Spielsituation zu charakterisieren. In der Regel handelt es sich bei den gezeigten

---

[104] Joppien (1988), S. 34.

Gegenständen um Spielzeuge, die nachweislich in den spezifischen Formen und für die im Bild dargestellten Geschlechter im Alltag verbreitet waren (vgl. dazu auch Kap. 6.3.).[105]

Um den gesetzten Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten, sollen in chronologischer Abfolge vom 12. bis 18. Jahrhundert die wichtigsten motivgeschichtlichen Etappen anhand signifikanter Beispiele nachvollzogen und – sofern möglich und sinnvoll – bereits auf die Darstellung von bürgerlichen Kindern[106] beschränkt werden. Die ausgewählten Gemälde und Grafiken erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern zeigen bedeutsame und/oder neuartige Aspekte der Darstellung von spielenden Kindern und stehen exemplarisch für einen Darstellungsmodus. Es ist daher möglich, dass für einen Zeitraum mehr Beispiele analysiert werden als für andere Epochen, in denen das spielende Kind seltener und weniger differenziert dargestellt wurde. Das Augenmerk liegt auf dem künstlerischen Vermögen einer charakteristischen Visualisierung des kindlichen Habitus und der Lebendigkeit beim Spiel. Dahinter steht stets die Frage, inwieweit die Kinder um ihres Wesens und ihrer Person willen abgebildet wurden oder ob sie für eine spezifische Bildaussage stereotypisiert, idealisiert oder funktionalisiert wurden. Es gilt den kontextuellen Rahmen der Abbildung, sofern er nachvollziehbar ist, bei dieser Einordnung zu berücksichtigen. Das Ziel ist es, das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten repräsentativ abzubilden und herausragende Sonderfälle hervorzuheben.

Demnach sind immer zwei Ebenen für die folgende Analyse zentral: zum einen, inwiefern und auf welche formal-stilistische Weise kindliches Spielverhalten von den Künstlern wiedergegeben wurde, und zum anderen, ob bzw. welche möglichen inhaltlichen Dimensionen bzw. Motivationen dahinter stehen können. Neben dieser Fokussierung soll außerdem der Blick auf das abgebildete Spiel- und Wohnmilieu gelenkt werden, um in Kapitel 5 Kontinuität und Wandel in ihrer historischen Komplexität bewerten zu können. Welchen Veränderungen unterlag das Motiv? Lassen sich stringente Bezüge und Rückgriffe auf Vorangegangenes bzw. Erweiterungen feststellen? Das Kapitel soll weiterhin Erklärungen dafür bieten, wieso das spielende Kind erst verhältnismäßig spät in der Malerei als autonomes Motiv auftaucht bzw. warum das Thema stetigen Veränderungen, Verlebendigungen und zunehmender Erfassungen des charakteristisch Kindlichen unterworfen gewesen zu sein scheint. Warum zeigen die Künstler ab einer gewissen Zeit die spielenden Kinder in einer aus heutiger Perspektive kindlicheren Typik als zuvor? Welche gesellschaftlichen und pädagogischen Impulse spielten dabei eine Rolle?

---

[105] Vgl. Willemsen (1998), S. 68. In Kapitel 6 dieser Arbeit wird dies für den Zeitraum des späten 18. und 19. Jahrhunderts nachzuweisen sein.

[106] Diese Einschränkung kann nicht immer konsequent eingehalten werden, da wichtige Beispiele aus den früheren Jahrhunderten Kinder aus anderen gesellschaftlichen Schichten zeigen.

Die Beschäftigung mit der Kindheitsgeschichte liefert wichtige Erklärungsansätze, sie kann bei der Auswertung der visuellen Befunde aber auch dazu verleiten, die gesellschaftliche Sicht auf diese Lebensphase lediglich ideengeschichtlich zu erörtern und damit ideale und gedankliche Konstrukte abzubilden, die für die Mehrheit der Bevölkerung nicht dem Alltag entsprochen haben. Es ist daher unerlässlich, neben den Theorien auch Überlieferungen über die erzieherische Praxis bzw. den Alltag einzubeziehen. Angaben über den zeitgeschichtlichen, gesellschaftlichen und/oder persönlichen künstlerischen Kontext sind daher wichtige Anhaltspunkte und werden an passender Stelle hinzugezogen. Kindheit war und ist ein variabler Begriff, der je nach Zusammenhang und Epoche unterschiedliche Inhalte und Bedeutung zugewiesen bekommt. Daher können nur vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Sicht auf das Kind bzw. die Kindheit die augenfälligen Charakteristika und Veränderungen der künstlerischen Umsetzung in ihrer ganzen Reichweite gedanklich durchdrungen und erfasst werden.

3.1. Das Kinderspiel im pädagogischen Diskurs seit dem späten Mittelalter

Bevor die Aufmerksamkeit auf die Bildzeugnisse seit dem 12. Jahrhundert gelenkt wird, soll einleitend die pädagogische Auseinandersetzung mit dem angeborenen kindlichen Spieltrieb kurz skizziert werden. Die Betrachtung beginnt wie die nachfolgende chronologische Untersuchung der Bildbeispiele im späten Mittelalter und verfolgt die wichtigsten gedanklichen Aspekte bzw. die damit verbundenen Repräsentanten und die praktischen Resultate als Grundlage für die weitere Auseinandersetzung mit dem Kinderspiel. Es gilt zu bedenken, dass die im Folgenden genannten wichtigen Vertreter und ihre Schriften exemplarisch für die Auseinandersetzung dieser Zeit mit dem Thema stehen. Es ist wichtig, aus ihren Beiträgen herauszulesen, was und auf welche Art über das Kinderspiel geschrieben und was betont wird, aber auch das zu erkennen, was dabei unerwähnt bleibt. Die gängige Erziehungspraxis kann abgeleitet werden, wenn die Autoren auf Dinge verweisen, die offensichtlich nicht üblich waren, da sie sonst keiner so deutlichen Betonung bedurft hätten.

Das kindliche Bedürfnis zu spielen existiert gewiss schon länger als seit dem späten Mittelalter; es ist so alt wie der Mensch selbst.[107] Seit Anbeginn der Menschheit nutzen Kinder unbewusst ihren angeborenen Spieltrieb, um ihre Umwelt zu erfahren und sich physisch und psychisch zu entwickeln. Das „Kinderspiel hat seit jeher auch die Dichter und Denker beschäftigt, die in ihm die

[107] Huizinga, Johan: Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur. Amsterdam 1939.

verschiedensten Aspekte des menschlichen Lebens verkörpert sahen."[108] Aus historischen Quellen ist ersichtlich, dass seit der Antike die Erwachsenen das Spiel als etwas für die Entwicklung des Kindes Elementares erkannt und diskutiert haben.[109] So schrieben bereits Platon (427–347 v. Chr.) in seinen „Nomoi" (I, 643; VII, 794) und Aristoteles (384–322 v. Chr.) in seiner „Politeia" (VII, 13) über das Kinderspiel, dass es für die Vorbereitung auf den späteren Beruf sehr nützlich und unbedingt von den Erwachsenen zu fördern sei.[110]

Allerdings hat sich der Grad der Anerkennung und Bedeutung des Kinderspiels durch die Jahrhunderte hindurch – einhergehend mit einem sich verändernden Blick auf die Kindheit – immer wieder gewandelt. So wurde das Kinderspiel seit der griechisch-römischen Antike, über die Frühe Neuzeit bis in das ausgehende 18. Jahrhundert hinein immer wieder von gegensätzlichsten Sichtweisen aus betrachtet: Es wurde als unschuldiges oder sündhaftes Treiben misstrauisch beäugt, aber auch wohlwollend und anerkennend gefördert. Die theoretisch geführte Diskussion über den Sinn und Nutzen des Kinderspiels fand sich bis in die Frühe Neuzeit hinein hauptsächlich in staats- oder moralphilosophischen Abhandlungen.[111] Das Spiel wurde darin als typische Eigenschaft des kleinen Menschen im Sinne einer notwendigen Betätigung zwar anerkannt, aber dennoch mit keiner besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt. Viele Autoren verwenden jedoch eindeutig die Termini „Spiel" und „spielen". Auch wurde die Bedeutung des Spiels für Kinder seit dem 13. Jahrhundert immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen in der Literatur erwähnt.[112]

Im Alltag orientierten sich die Kinder im ausgehenden Mittelalter und der Frühen Neuzeit an den Amüsements der Erwachsenen – ohne dabei eine gezielte Förderung ihrer Spiele zu erfahren – und offenbarten in ihren Beschäftigungen häufig eine unbewusste Nachahmung der Erwachsenenwelt.[113] Zeugnisse von den gängigen Spielmitteln der Zeit konnten in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder bei archäologischen Grabungen geborgen werden und vermitteln ein eindrückliches Beispiel von deren Vielfalt.[114] Die Spielbegeisterung der Erwachsenen

---

[108] Meier, Frank: Von allerley Spil und Kurzweyl. Spiel und Spielzeug in der Geschichte. Ostfildern 2006, S. 9.

[109] Vgl. Joppien (1988), S. 13.

[110] Vgl. Hildebrandt, Paul: Das Spielzeug im Leben des Kindes. Berlin 1904. (Nachdr. Düsseldorf/Köln 1979), S. 8f.

[111] Joppien (1988), S. 13.

[112] Arnold (1980), S. 69.

[113] Vgl. von Wilckens, Leonie von: Spiel, Spiele, Kinderspiel. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 08. März – 04. Mai 1986. Nürnberg 1985, S. 11.

[114] Falk, Alfred: „… ein höltzlins rößlin, das zoch ich an eim faden vor der thür." Spielzeug und Spielen im Mittelalter. In: Gläser, Manfred (Hrsg.): „Daz kint spielete und was fro". Spielen vom Mittelalter bis heute. Kat. zur Ausst. im Museum Burgkloster zu Lübeck, 06. Dezember 1995 – 28. Januar 1996. Lübeck 1995, S. 25 und „Spielzeug in der Grube lag und schlief…" Archäologische Funde aus Römerzeit und Mittelalter. Kat. zur Ausst. der Städtischen Museen Heilbronn, 20. August – 31. Oktober 1993 (museo 5/1993). Heilbronn 1993. Die Autoren widersprechen damit der in der Literatur verbreiteten Ansicht, dass es nur wenige sachkulturelle Über-

konnte anhand der differenzierten Bezeichnungen für Spiele in der Zeit der Romanik durch die sprachwissenschaftliche Analyse Drehwalds deutlich gemacht werden.[115] Für das 13. und 14. Jahrhundert lässt sich dann viel literarisches Material über das Kinderspiel nachweisen, für die Zeit des Hochmittelalters wieder weniger.[116] Dass Kinder in dieser Zeit jedoch wie bereits in den Jahrhunderten zuvor und danach mit ausgiebigen Spielen und passenden Spielzeugen beschäftigt waren, zeigen nicht zuletzt die überlieferten Bildquellen und archäologischen Funde.[117] Die Erziehungslehren aus dem 13. bis 15. Jahrhundert erwähnen immer wieder explizit das Kinderspiel als Vorbereitung auf die spätere gesellschaftliche Position und als eine Methode für Kompetenzvermittlung. In dem Fürstenspiegel „De regimine principum" aus den Jahren 1277 – 79 von Aegidius Romanus (um 1243-1316) findet sich folgende Stelle: *„Maßvoll betriebenes Spiel bekommt den Kindern, weil darin mäßige Bewegung enthalten ist, Trägheit vermieden und körperliche Bewegung gefördert wird […] Denn Langeweile ist ihnen unerträglich; daher ist es gut, sie an wohlgeordnete Spiele und an ehrbare und unschuldige Vergnügen zu gewöhnen."*[118]

Die Ausführungen zeugen vom Einfühlen in das Kinderspiel, aber auch von der Bewertung aus Sicht eines Erwachsenen und der absichtsvollen Lenkung. Eine Quelle aus dem 14. Jahrhundert, ein Kapitel aus der „Yconomica" des deutschen Gelehrten Konrad von Megenberg (1309–1374), befasst sich ausschließlich mit dem Kinderspiel. Auch diesem Autor war das „maßvolle" Spielen wichtig, wenn er schreibt: *„Auch soll das Kind mit geziemenden Spielen und zuträglicher Bewegung beschäftigt und einer gesunden Luft ausgesetzt werden. Geziemende Kinderspiele sind das Puppenspiel, das Herumrollen von Holzspielzeug und sich selbst im Spiegel betrachten. Denn die Kindheit kennt noch das Erstaunen über kleinste Dinge und ist mit Einfachem zufrieden. Mit solchen Spielen wird die kindliche Seele erfreut, das Blut kommt in Bewegung und der Geist wird geschärft; wobei durch das Herumlaufen zugleich die Gliedmaßen sinnvoll bewegt werden und der gesamte Körper eine Stärkung und die angestrebte Kräftigung erfährt."*[119]

lieferungen gäbe. Sie haben neuere Funde dabei nicht berücksichtigt. Bei Zingerle, Ignaz Vinzenz: Das deutsche Kinderspiel im Mittelalter. Innsbruck 1873 finden sich durch die Auswertung literarischer Quellen zahlreiche Kinderspiele und Spielzeuge, wie das Puppenspiel, das Steckenpferd sowie Ball- und Fangspiele aufgeführt. Bolte, Johannes: Zeugnisse zur Geschichte der Kinderspiele. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 19. Heft 1 (1909), S. 381–414 hat Quellen über das Kinderspiel vom 15. bis zum späten 18. Jahrhundert zusammengetragen.

115 Drehwald, Ursula: Romanische Bezeichnungen für Spiele. (Rheinische Beiträge zur lateinisch-romanischen Wortbildungslehre, Bd. 7). Bonn 2002.

116 Retter, Hein: Spielzeug. Handbuch zur Geschichte und Pädagogik der Spielmittel. Weinheim/Basel 1979, S. 74.

117 Vgl. Loffl-Haag, Elisabeth: Hört ihr die Kinder lachen? Zur Kindheit im Spätmittelalter (Forum Sozialgeschichte, Bd. 3). Pfaffenweiler 1991.

118 Romanus, Aegidius: De regimine principium libri III. Rom 1607, S. 328ff. Zit. in deutscher Übersetzung nach Arnold (1980), S. 69.

119 Megenberg, Konrad von: Ökonomik, Buch I, hrsg. von Sabine Krüger (Monumenta Germaniae Historica, Staatsschriften des späteren Mittelalters, 3,1). Stuttgart 1973, S. 89f. Zit. in deutscher Übersetzung nach Löhmer, Cornelia: Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert. Weinheim 1989, S. 78f.

Deutlich wird auch hier, dass den Beschreibungen des Autors genaue Beobachtungen des Kinderspiels zugrunde lagen. Er deutet es außerdem und schreibt ihm positive psychische und physische Resultate zu. Sowohl das rechte Maß als auch die Grenzen der Schicklichkeit bzw. des Geziemenden spielen allerdings eine große Rolle. Die Erwachsenen – in diesem Fall der Autor – entscheiden darüber, welche Spiele unter diese Kategorie fallen, und reglementieren damit die kindliche Beschäftigung.

Diese Bedenken und Ängste vor sittlicher Entgleisung und allzu großer, sündhafter Ausgelassenheit mögen in Zusammenhang stehen mit der ausgeprägten Spielfreude der Erwachsenen.[120] Denn vom 14. bis 16. Jahrhundert war besonders das Glücksspiel sehr verbreitet und in allen gesellschaftlichen Schichten anzutreffen. Auch innerhalb von Kirchenräumen waren Tanz und Ballspiel als heiliges Tun gängig.[121] So war das Wort „spil" in dieser Zeit inhaltlich ambivalent sowohl positiv als auch negativ besetzt.[122] Es stand noch nicht wie heute für den mußevollen Gegenpol zur Arbeit, da die Dimension der Zeit noch keinen so zentralen Stellenwert einnahm, sondern das Spiel war ein in den Alltag integrierter Teil des Lebens. Die Quellen machen jedoch deutlich, dass sich im ausgehenden Mittelalter eine im Gegensatz zum Spiel der Erwachsenen stehende, spezifische Sichtweise auf das Kinderspiel und eine damit einhergehende Pädagogisierung dieser Tätigkeiten entwickelte. Willemsen zeigt, dass sich in einigen Quellen die direkte Bezeichnung „Kind" findet und häufig eine unmittelbare Verknüpfung dieser Lebensphase mit dem Spiel und der typischen Spiellust hergestellt wird.[123] Bis zum Alter von sieben Jahren gingen die meisten Kinder noch keinen geregelten, den Tag füllenden Arbeiten nach, sodass ihnen Zeit für ihre Spiele blieb. Das mag auch, wie Willemsen bemerkt, ein wichtiger Grund dafür gewesen sein, dass Autoren und Künstler dieses Alter vornehmlich durch das Spiel und die Spielmittel charakterisierten (vgl. Kap. 3.2.).[124]

Sei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und im 16. Jahrhundert kam als weitere Komponente zu der Unterhaltung und Beschäftigung der Kinder durch das Spiel die Idee des spielerischen Lernens hinzu.[125] Durch die Verbreitung der humanistischen Lehren wurde die scholastische Erziehung des Mittelalters stark infrage gestellt. Gelehrte wie Erasmus von Rotterdam (1465/69–1536) mit seinen „Familiarium Colloquiorum Formulae" von 1518–33, Luis Vives (1492–1540) und

---

[120] Schumacher, Dagmar Maria: „Des Teufels Spiel" – Glücksspiel im Mittelalter und früher Neuzeit. In: Volles Risiko! Glücksspiel von der Antike bis heute. Kat. zur Ausst. im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, 12. April – 17. August 2008. Karlsruhe 2008, S. 85 ff. Das Glücksspiel wurde vonseiten der Kirche als Sünde angesehen, da das göttliche Schicksal dabei herausgefordert würde. Vonseiten der Obrigkeit fürchtete man Ausbrüche und Entgleisungen, die die Gesellschaftsstruktur durcheinanderbringen und die gottgewollte Ordnung stören könnten.

[121] Wilckens (1985), S. 7.

[122] Retter (1992), S. 66.

[123] Willemsen (1998), S. 57f.

[124] Ebd., S. 54.

[125] Vgl. Wilckens (1985), S. 7

Thomas Morus (1478–1535) führten die Bedeutung des Kinderspiels für die Charakterbildung und Förderung der Intelligenz stärker in den Gesichtskreis. Auch bei Martin Luther (1483–1546) finden sich immer wieder Hinweise darauf, dass sich die Eltern bei der Erziehung mit Spielen an die Kinder wenden und gar mit ihnen spielen sollten.[126] In Schulordnungen sind seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts daher Appelle nach festgelegten Spielzeiten für die Schüler verzeichnet, die jedoch, mit bestimmten Regeln verknüpft, unter der Aufsicht des Lehrers stattfinden sollten.[127] So setzte sich der spätere Papst Pius II., Enea Silvio Piccolomini (1405–1464), 1450 in seinem „Traktat über die Kindererziehung" ausdrücklich für eine Genehmigung und Förderung des Kinderspiels ein: *„Im übrigen würde ich dem Kind – mit Ausnahme der unsittlichen – kein Spiel verbieten. Mit Freunden Ball zu spielen […] finde ich richtig und lobenswert. Daneben gibt es das Reifenspiel und andere Kinderspiele, die nicht gegen die guten Sitten verstoßen und die dir deine Lehrer häufig gestatten sollten, damit neben der Arbeit auch die Erholung und die Körperertüchtigung ihren Platz habe."*[128]

Auch hier werden erneut die Bedenken über ungeziemende und unsittliche Kinderspiele sichtbar. Das Spiel wird als affektvolles Handeln angesehen, das vorgezeichnete Grenzen schnell überschreiten kann. Dennoch werden ihm positive Effekte der Rekreation und Stärkung eindeutig zugesprochen und die Ausübung gefordert. Belege für den Variationsreichtum kindlichen Zeitvertreibs in diesen Jahrhunderten bieten zeitgenössische Überlieferungen wie die satirischen Romane „Gargantua" und „Pantagruel" von François Rabelais (ca. 1494–1553), die seit 1532 erschienen und in denen etwa 220 Spiele benannt werden. Johann Fischarts (1546–1591) freie und erweiterte Übersetzung desselben ins Deutsche, die „Affentheuerliche Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung" von 1575, nennt 620 Spiele. Zeitgleich aber wurden gesamtgesellschaftlich immer wieder Verbote von Würfel-, Karten- und Glücksspielen ausgesprochen, die aufgrund der Beliebtheit und intensiven Verbreitung bei Kindern und Erwachsenen – auch in Klöstern bei Nonnen und Mönchen – der Kirche und Obrigkeit ein Dorn im Auge waren. Besonders die Calvinisten setzten sich im 16. Jahrhundert rigoros für eine Reglementierung aller Spiele ein. Im Hintergrund werden immer wieder die Bedenken und Vorbehalte der Erwachsenen gegenüber dem Kinderspiel sichtbar, das aus der Erwachsenenperspektive im Konflikt mit Anstand und sittlichem Verhalten stand.

In ganz Europa, besonders in den Niederlanden, vollzog sich schließlich im 17. Jahrhundert ein entscheidender Schritt in der Auseinandersetzung mit dem Kind und seinen Spielen. Durch den Theologen und Pädagogen Johann Amos Comenius (1592–1670) und seine Nachfolger kamen Bestrebungen für eine

[126] Vgl. Retter (1992), S. 78.
[127] Ebd., S. 79.
[128] Pius (Papa II.): Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, 3 Abteilungen, hrsg. von Rudolf Wolkan. 2. Abteilung: Die Briefe als Priester und Bischof von Triest (1447–1450) (Fontes Rerum Austriacarum, 2. Abt., Bd. 67). Wien 1912, S. 156.

kinderfreundliche, zwangsfreie Schule für die Kinder aller Gesellschaftsschichten auf. In diesem Kontext erschien 1658 das erste Kinderbuch für den häuslichen Unterricht: der mehr als 250 Mal neu aufgelegte „Orbis sensualium pictus". Comenius erläutert und empfiehlt darin u. a. zahlreiche Kinderspiele zur Entwicklung und Kräftigung von Körper und Seele.[129] In insgesamt 150 Bildkapiteln mit Texten werden dem kleinen Leser Kenntnisse z. B. über naturwissenschaftliche Phänomene, Berufe und Wissenschaften vermittelt. Comenius läutete mit seinen wegweisenden Schriften und Ideen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der umfassenden, koordinierten und fördernden Kindererziehung ein. Bücher waren für den Autor bei der Erziehung von unmittelbarer Wichtigkeit. Er erkannte, dass Bilder Kindern sehr zugänglich sind und ein Lernen über dieses Medium intendierte Erfolge erzielen kann.[130]

Mit seinen didaktisch-moralischen Werken legte Comenius den Grundstein für eine weitreichende Entwicklung des Kinderbuchs zu einer eigenen literarischen Gattung. In seiner bereits 1633 erschienenen „Informatorium der Mutterschul" bezog sich der Autor auf die ausführliche Erziehung von Kleinkindern – nicht mehr wie noch bei den mittelalterlichen Fürstenspiegeln beschränkt auf das adlige Milieu –, in dem er das Kinderspiel als zentrales Element der geistigen und körperlichen Entwicklung für alle Kinder propagierte. Das war etwas in dieser Form völlig Neuartiges und ein visionäres Anliegen. Denn in der Regel kam eine gezielte Erziehung in dieser Zeit primär den Kindern wohlhabender Schichten über Hauslehrer zugute.

Mit John Lockes (1632–1704) elementarer Schrift „Some Thoughts Concerning Education" von 1693 fand erneut – und man kann es zukunftsweisend nennen, da die Gedanken immer wieder von nachfolgenden Generationen aufgegriffen wurden – ein allgemeines Plädoyer für das Kinderspiel in die zeitgenössische Auseinandersetzung Eingang, das jedoch nicht von einem gänzlich zweckfreien Spiel ausging.[131] Locke sah das dem Kinde eigentümliche Spiel eingebettet in einen geradlinigen Erziehungsplan, der zu einem tugendhaften und guten Leben führen sollte, wenn er schreibt: *„Ich sehe sie als Kinder an, die man zärtlich behandeln muss und die spielen und Spielzeug haben müssen."*[132]

Die dem Spieltrieb offensichtlich innewohnende Natürlichkeit machte es seiner Meinung nach zu etwas Vernünftigem, das es unbedingt von Seite der Er-

---

[129] Leis-Schindler, Ingrid: Dinge, Sprache, Anschauung und Bild im „Orbis pictus" des Johann Amos Comenius. In: Rittelmeyer, Christian/Wiersing, Erhard (Hrsg.): Bild und Bildung. Ikonologische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49). Wiesbaden 1991, S. 215.

[130] Vgl. Pressler, Christine: Schöne alte Kinderbücher. Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuches aus fünf Jahrhunderten. München 1980, S. 73.

[131] Fertig, Ludwig: Zeitgeist und Erziehungskunst. Eine Einführung in die Kulturgeschichte der Erziehung in Deutschland von 1600 bis 1900. Darmstadt 1984, S. 131.

[132] Locke, John: Gedanken über Erziehung, hrsg. von Heinz Wohlers. Bad Heilbrunn/Obb. 1962, S. 29.

wachsenen wenn nicht zu fördern, so doch zu tolerieren galt.[133] Locke verknüpfte das für ihn positiv besetzte und unbedingt notwendige Kinderspiel mit der natürlichen Neugierde und Entdeckerfreude des Kindes, die zum Lerninstrument für ethisches Verhalten gemacht werden könne, indem die Kinder mit wenigen und möglichst selbst gefertigten Spielmitteln umgeben sind.[134] Allerdings nennt auch er Einschränkungen, denn das Spielen sollte nicht im Sinne von Müßiggang nur dem Zeitvertreib dienen; im Mittelpunkt der Überlegungen stand der didaktische Nutzen während des Erziehungsprozesses. Die Utilität stand für ihn damit an zentraler Stelle. In besonderer Weise bezog sich diese Dienlichkeit auf die positiven Eigenschaften des Bewegungsspiels im Freien für die Gesundheit und zur Stärkung des Körpers. Gleichzeitig aber sollte das Spiel auch genutzt werden, um den Kindern etwas beizubringen bzw. das spielerische Lernen in fortgeschrittenerem Alter vorzubereiten.[135]

François Fénelon (1651–1715) setzt sich in seinem Werk „Traité de l'éducation des filles" von 1687 nicht nur wie Locke mit dem Kinderspiel auseinander, sondern behandelt explizit die Erziehung von Mädchen.[136] Das stellte etwas außerordentlich Revolutionäres dar und war eine Idee, die sich erst fast 100 Jahre später in der Praxis durchsetzte. Die wichtigen entwicklungspsychologischen Komponenten des Kinderspiels wurden aber von Locke und Fénelon noch nicht erkannt.

Dennoch haben beide Autoren entscheidende Grundlagen für die weitere Auseinandersetzung geschaffen. Ihre Anliegen und Erörterungen sind allerdings nur vor dem Hintergrund der gängigen Erziehungspraxis gänzlich zu verstehen. So war es im Bereich der häuslichen Erziehung[137] keineswegs gewünscht, dass sich Kinder ihren Spielen hingaben. Disziplinierung und stetige Kontrolle waren die obersten Gebote, die aus einem religiösen Verständnis heraus als nötig erachtet wurden, um die unterstellte Verderbtheit und Bösartigkeit des Kindes bzw. des Menschen überhaupt durch das unablässige Hinlenken zu nützlichen Tätigkeiten zu unterdrücken.[138] Da Kindheit und kindliches Tun aus heutiger Sicht noch nicht

---

[133] Vgl. Hauck, Kurt: Das Spiel in der Erziehung des 18. Jahrhunderts. Halle 1935 (Diss. Halle 1935), S. 29.

[134] Vgl. Steward, James Christen: The New Child: British Art and the Origins of Modern Childhood, 1730–1830. Kat. zur Ausst. im University Art Museum and Pacific Film Archive in Berkeley u. a., 23. August –19. November. 1995 Washington 1995, S. 132. „Sie werden dadurch [das Anfertigen von Spielmitteln; SH] Mäßigung ihrer Begierden, Fleiß, Rührigkeit, Nachdenklichkeit, Geschicklichkeit und Sparsamkeit lernen", Locke (1962), S. 214.

[135] Hauck (1935), S. 31.

[136] Brokmann-Nooren, Christiane: Weibliche Bildung im 18. Jahrhundert: »gelehrtes Frauenzimmer« und »gefällige Gattin« (Beiträge zur Sozialgeschichte der Erziehung, Bd. 2). Oldenburg 1994, S. 163f.

[137] Es war allgemein üblich, seine Kinder aus Gründen der Standesabgrenzung und der schlechten öffentlichen Schulsituation im häuslichen Bereich durch Privatunterricht zu erziehen.

[138] Vgl. Herrmann, Ulrich: Aufklärung und Erziehung. Studien zur Funktion der Erziehung im Konstitutionsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland. Weinheim 1993, S. 35 f.

als eigenwertig und wichtig anerkannt wurden, sah man das Spiel häufig lediglich als Müßiggang an, den es zu unterbinden galt. Das freie Spiel aus dem natürlichen Trieb heraus wurde grundsätzlich abgelehnt oder aber als unumgängliches Übel toleriert.

Besonders betroffen waren davon körperliche Spiele im Freien. Im Gegensatz zum Adel, bei dem die körperliche Ertüchtigung im Bereich von Tanz, Fechten, Reiten etc. als Vorbereitung auf die spätere gesellschaftliche Position fester Bestandteil des Erziehungsplans war, stand man im Bürgertum gerade der körperlichen Bewegung ablehnend gegenüber.[139] Der Nachwuchs des Patriziats hielt sich viel in den Wohnräumen oder allerhöchstens im eigenen Garten auf. Von Gleichaltrigen wurden sie außerdem häufig isoliert. Besonders hart trafen diese Reglementierungen die Mädchen, die einer noch strengeren Überwachung unterlagen und denen das Stillsitzen und Beschäftigtsein im Inneren des Hauses schon sehr früh anerzogen wurde.[140] Natürlich gab es Ausnahmen und im Bereich des Kleinbürgertums wurden diese Angelegenheiten nicht allzu streng gehandhabt. Jedoch lagen diesen Entscheidungen in aller Regel keine bewussten pädagogischen Intentionen über positive Einflüsse auf die kindliche Entwicklung zugrunde, sondern tradierte Muster bzw. gesellschaftliche Konventionen.

Der Überblick zeigt, dass sich Denker und Gelehrte schon früh mit dem Kinderspiel auseinandergesetzt haben, lediglich die Intensität und Zugeständnisse änderten sich im Laufe der Jahrhunderte. Im Bereich der Erziehungslehren nahm das Kinderspiel seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen festen Platz ein, obgleich es schon seit der Antike in Schriften zur Staatskunde immer wieder Erwähnungen fand. Dabei wurde sichtbar, dass die Menschen des späten Mittelalters, das den Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung bildet, das Kinderspiel als wichtige Beschäftigung mit positiven Effekten erkannt haben. Erst das 16. Jahrhundert hat jedoch richtungsweisende Überlegungen zu dessen Natürlichkeit und Dienlichkeit hervorgebracht, die eine starke und unaufhaltsame Strahlkraft auf die folgende Auseinandersetzung mit dem Thema hatten. Die Anerkennung und Bewertung des Spiels mit unterschiedlichen Funktionszuschreibungen wurde dabei immer differenzierter und setzte sich weiter fort. Auffallend sind allerdings auch die latenten Bedenken bzw. der Argwohn dem Kinderspiel gegenüber. Möglichweise wurden die Vorbehalte durch die Spielfreude der Erwachsenen auf die Kinder projiziert und aus Angst vor Regellosigkeit und affektvollen Handlungen misstrauisch betrachtet.

---

[139] Hauck (1935), S. 7.

[140] Vgl. ebd., S. 8.

3.2. Die Anfänge seit dem 12. Jahrhundert

Das Kind bei seinen alltäglichen Beschäftigungen als autonomes Motiv auf Gemälden abzubilden, ist eine verhältnismäßig junge Erscheinung in der Kunstgeschichte. Die Wurzeln der wirklichkeitsnahen Kinderdarstellung liegen in einer typisierenden Wiedergabe im Kontext des Mythisch-Religiösen. Bereits in der ägyptischen Kunst gab es zentrale Darstellungen des Kindes im kultischen Bereich, auf Vasen und Wandmalereien.[141] In der griechischen und römischen Antike tauchte das Kind als Motiv in der Vasenmalerei und in Gestalt von kindergleichen Genien auf. Spielende Kinder finden sich in dieser Epoche in Darstellungen sowohl von Erziehungsszenen als auch von Bewegungs- und Imitationsspielen sowie zusammen mit Tieren auf Sarkophagen, in der Kleinplastik und der Wandmalerei.[142] Sie sind zum Großteil sehr realistisch wiedergegeben und bei gängigen Spielen mit Nüssen und Knöchelchen oder dem Versteckspiel gezeigt. Daneben tauchen seit der Zeit des Hellenismus auch kleinkinderähnliche Putti mit Flügeln beim Spielen auf. Giesen konstatiert, dass „im Hellenismus, wenn auch nicht der Anfang, so doch ein wesentlicher Beitrag zur künstlerischen Gestaltung des spielenden Kindes – und zwar meist in der Plastik – gemacht wurde.“[143]

Nach dieser vergleichsweise naturalistischen Wiedergabe in der Antike z. B. in Form der Erosknaben und Amoretten erscheint das Motiv in nachchristlicher Zeit außerhalb eines religiösen Zusammenhangs eher selten.[144] Die byzantinische und frühchristliche Kunst stellte jedoch nach wie vor kindliche Genien auf Sarkophagen und Epitaphien dar.

Für die Zeit des europäischen Frühmittelalters lassen sich ebenfalls nur äußerst wenige Bildbeispiele ausfindig machen, die spielende Kinder zeigen. Dennoch ist der gängigen, von Ariès (vgl. Kap. 4.1.) geprägten Auffassung zu widersprechen, es habe vor dem 13. Jahrhundert in der europäischen Kunst keine Wiedergabe des charakteristisch Kindlichen und damit auch kein Konzept von Kindheit gegeben.[145] Forsyth entkräftet diese These überzeugend, indem sie auf Beispiele der romanischen Skulptur Frankreichs und auf Miniaturen aus karolingischen, ottonischen und anglo-sächsischen Handschriften verweist.[146] Neben der Wiedergabe des erwachsen anmutenden Jesusknaben erscheinen dort Kinder in Darstellungen mit stillenden Müttern[147], bei Personifikationen des Glaubens und der

---

141 Vgl. zum Thema Feucht, Erika: Das Kind im Alten Ägypten: Die Stellung des Kindes in Familie und Gesellschaft. Frankfurt a.M./New York 1995, S. 400 ff.

142 Giesen (1969), S. 497f. Zahlreiche Beispiele finden sich bei Fittá, Marco: Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum, in dt. Übers. von Cornelia Homann. Stuttgart 1998.

143 Giesen (1969), S. 499.

144 Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart (1979), S. 4 und Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 2003[15], S. 93.

145 Vgl. Ariès (2003). In Kapitel 4 dieser Arbeit wird näher auf die Thesen des Autors eingegangen.

146 Forsyth (1976), S. 31–70

147 Ebd., S. 45f.

Terra[148] sowie als Assistenzfiguren bei religiösen Themen wie dem Einzug Christi in Jerusalem[149].

Bezeichnend für diese Zeit ist, dass sich die karolingische und ottonische Kunst dem Thema ausschließlich in ikonografisch festgelegten religiösen bzw. allegorischen Zusammenhängen wie dem Leben Jesu widmete. Als Prototyp der naturnahen Kinderdarstellung kommt dem Motiv von Maria mit dem Jesuskind eine ausgesprochen exponierte Stellung zu. Hier manifestierte sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts eine stetige Verlebendigung und Annäherung an die Wiedergabe des kindlichen Habitus.[150] Diese Entwicklung lässt sich mit Veränderungen in der Frömmigkeit in Zusammenhang bringen, die sich in diesem Jahrhundert verstärkt der Kindheit Christi und der Lebensgeschichte Marias zuwandte und sich infolgedessen auch intensiver mit der Phase der Kindheit auseinandersetzte.[151] Darüber hinaus kannte die mittelalterliche Kunst bis in das 12. Jahrhundert hinein neben dem Jesuskind und der Darstellung seiner Lebensgeschichte keine Abbildungsformen des Kindes als Typus und seiner spezifischen Ausprägung in alltäglichen Situationen.[152] Die weltliche, aus einem religiösen bzw. allegorischen Bezugsrahmen herausgelöste Wiedergabe des spielenden Kindes ist daher nicht zu finden.

Seit dem 12. Jahrhundert jedoch tauchen Kindergestalten in Darstellungen biblischer Begebenheiten auf, in denen nach literarischen Vorlagen klar Kinder gezeigt sein müssen – beispielsweise als Jesus die Kinder zu sich kommen ließ. Charakteristisch ist hier, dass die Kinder im Gegensatz zu der verhältnismäßig kindlichen Wiedergabe des Jesusknaben lediglich durch die Diminution ihrer Physiognomie von den Erwachsenen unterschieden werden können.[153] Sie sind nicht in der typischen Gestalt und Haltung bzw. Körpersprache eines Kindes wiedergegeben. Dies ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass die Kirche als Hauptauftraggeber für künstlerische Erzeugnisse auf einen ausschließlich religiösen Themenkanon zurückgriff, in dem für die autonome, alltagsnahe Dar-

---

148 Forsyth (1976), S. 32 und 48.

149 Ebd., S. 50.

150 Dies stand in einem engen Zusammenhang mit dem Aufkommen einer intensiven Marienverehrung bzw. der Mystik und einem auffälligen Diesseitsbezug.

151 Vgl. Arnold (1980), S. 60. Der Autor führt Anselm von Canterbury (um 1033–1109), Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153), das „Liber de ortu beatae et infantia salvatoris" des Pseudo-Matthäus und Konrad von Fussesbrunnen „Die Kindheit Jesu" um 1182 an. Neben der Lektüre mystischer Texte bestand besonders in Nonnenklöstern das Bestreben, die Nachfolge Marias anzutreten. So sind zahlreiche hölzerne Säuglingsfiguren und Wiegen erhalten, mit denen sich die Schwestern bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts in deren Rolle hineinversetzen konnten. Vgl. Arnold, Klaus: Der Wandel der Mutter-Kind-Darstellung am Beispiel der Kölner bildenden Kunst des späten Mittelalters. In: Schreiner, Klaus/Schnitzler, Norbert (Hrsg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. München 1992, S. 252.

152 Giesen (1966), S. 23 und Parmentier, Michael: Ursprungsnähe und Zukunftsbezug. In: Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000, S. 99.

153 Ariès (2003), S. 92.

stellung spielender Kinder kein Anlass bestand.[154] Außerdem steht der Befund in einem engen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Sicht und Bewertung von Kindern und ihrem Wesen. Die Lehre von der Erbsünde spielte in dem religiös geprägten Weltbild eine sehr große Rolle. Seit Augustinus (354–430 n. Chr.), dessen Schriften im Mittelalter die größte Bedeutung beigemessen wurde, galten Kinder als sündhafte Wesen, die nur durch die Taufe von dem durch den lustvollen Zeugungsakt (concupiscentia) tradierten Makel der Erbsünde befreit werden konnten.[155] Augustinus bezog sich auf die philosophische Sichtweise des Aristoteles, der das Kind einerseits als roh, unwissend und unkultiviert – jedoch nicht böse – bewertet, andererseits aber sein reifendes Potenzial erkannte hatte. Nach Augustinus zeigten die kleinen, „noch nicht schuldigen" (eine Grauzone zwischen Sündhaftigkeit und Schuld) Wesen daher von ihrer Empfängnis an durch das Erbe der Urschuld sündhafte Anleihen, die es nach der Geburt durch die Taufe schnellstmöglich zu beseitigen galt.[156] Ohne die Taufe sei ihnen der Zutritt zum Himmel verwehrt, obgleich sie selbst in ihrer physischen Verfassung noch gar nicht fähig seien, zu sündigen und sich persönlich schuldig zu machen. Mit zunehmendem Alter aber zeigten sie seinen intensiven Beobachtungen zufolge ein stärkeres Bewusstsein für ihre Taten und verlören ihren „noch nicht schuldigen" Status. Augustinus sah das Kind damit in einer sich bedingenden Kontinuität zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenalter und grenzte sich damit einerseits von der Ansicht ab, Kinder seien vollständig unschuldige Wesen, und anderseits von der gängigen Auffassung, sie seien von Grund auf sündhafte und böse Wesen.[157]

Die Menschen nahmen im späten Mittelalter im Alltag keine so deutliche Trennung im Umgang zwischen Kindern und Erwachsenen vor, wie wir es heute kennen. Sozialisations- und Integrationsprozesse vollzogen sich, indem die Kleinen in das alltägliche Tun eingebunden und ihnen aus unserem heutigen Verständnis heraus schon früh verantwortungsvolle Tätigkeiten übertragen wurden.[158]

---

[154] Frenzel (1978), S. 11.

[155] Das Wort „Erbsünde" taucht als solches in der Bibel nicht auf, wohl aber der Sachverhalt. Bereits im Römerbrief (entstanden um 56–58 v. Chr.) des Paulus und bei den Kirchenlehrern Tertullian (um 150–um 230 v. Chr.) und Cyprian (um 200–258 n. Chr.) finden sich die Grundlagen der Vorstellung von Sünde bei den Nachfahren Adams. Vertreter der Erbsündenlehre gehen seit Augustinus davon aus, dass alle Menschen als Nachkommen Adams von der Erbsünde betroffen seien, d. h., sie sind korrupt und neigen zum Bösen. Ein Neugeborenes kann zwar noch keine persönliche Schuld auf sich ziehen, es ist aber dennoch durch die Erbsünde nicht sündenfrei. Durch die Taufe ist es möglich, diesen menschlichen Makel zu tilgen. Vgl. dazu: Gross, Julius: Geschichte des Erbsündendogmas, 5 Bde. Bd. 1: Entstehungsgeschichte des Erbsündendogmas. Von der Bibel bis Augustinus. München/Basel 1960.

[156] Stortz, Martha Ellen: „Where or When Was Your Sevant Innocent?" Augustine on Childhood. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001, S. 79.

[157] Ebd., S. 100.

[158] Vgl. Kinder und Erwachsene im Bildnis (1978), S. 6. Kugler, Hartmut: Kind im Mittelalter. In: Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000, S. 66–71 relativiert die durch Ariès verbreitete These, dass Kinder im Mittelalter nicht als solche

Sobald sie richtig laufen und sprechen konnten, waren sie Teil der arbeitenden Erwachsenenwelt und wurden in ähnlicher Weise behandelt. Auch Bildbeispiele zeigen, dass das Bewusstsein für das spezifisch Kindliche im Unterschied zu den Erwachsenen noch nicht so stark ausgeprägt war wie in späteren Jahrhunderten. Aus heutiger Perspektive kann daraus vorschnell gefolgert werden, dass man Kinder in dieser Zeit weniger liebte, da man sich in geringerem Maße um sie kümmerte, und ihre Spezifika nicht immer ausreichend berücksichtigte. Meier gibt jedoch zu bedenken, dass „die Liebe zu Kindern in einer Epoche begrenzter materieller Ressourcen notwendigerweise engere Grenzen als in unserer heutigen Wohlstandsgesellschaft“[159] hatte und daher nicht falsch bewertet werden darf. Die Erziehung der Kinder war je nach gesellschaftlicher Position der Eltern darauf angelegt, dass diese sich in die Ständegesellschaft und die christliche Gemeinschaft mit ihren Moralvorstellungen einfinden und weniger darauf, die Individualität eines Kindes zu fördern. Dennoch beschrieben Vertreter sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Literatur typisch kindliche Verhaltensweisen und Entwicklungsstufen sehr genau und setzten sich mit der Erziehung auseinander.[160] Die Erwachsenen wurden in den Schriften in ihrer vorbildhaften Rolle hervorgehoben und für die Hinführung des kleinen Kindes zu einem tugendhaften christlichen Erwachsenenleben in die Pflicht genommen. Die Beobachtung des Kindes ging soweit, dass die Autoren die Entwicklungsphasen differenzierten und gar die Temperamente eines Kindes zu deuten versuchten.[161] Das Spiel als typisch kindliches Handeln blieb dabei natürlich nicht unbemerkt und unerwähnt. Dies zeigt die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit und das Interesse an kindlichem Tun, das damit nicht nur für würdig erachtet wurde, darüber zu schreiben,

---

wahrgenommen wurden. Er stimmt der Aussage zu, dass für den Großteil der mittelalterlichen Gesellschaft das Kind aufgrund der Lebensumstände keine so zentrale Rolle spielen konnte, wie es ab dem späten 18. Jahrhundert der Fall war, aber sehr wohl ein Verständnis für das Kindliche vorhanden war. Für Kugler manifestiert sich das darin, dass sich in Heiligenviten und Erzählungen z. B. über Alexander den Großen, Parzival und Tristan auch deren Kindheit beschrieben findet. Dabei handelt es sich natürlich nicht um Schriften, die den durchschnittlichen Menschen des Mittelalters abbilden, sondern bedeutende Persönlichkeiten. Dies galt aber nicht nur für Kinder, sondern für den Großteil der Menschen überhaupt. Ein starkes Individualitätsbewusstsein und eine reflektierte Auseinandersetzung mit der eigenen Person hat es für den „Durchschnittsmenschen“ in der Regel nicht gegeben. Damit konnte folglich auch die Individualität des Kindes bzw. der Phase der Kindheit keine zentrale Rolle spielen.

[159] Meier (2006 b), S. 32.

[160] Wichtige Namen sind der Scholastiker Batholomaeus Anglicus (um 1190–nach 1250), Philipp von Novara (1195–ca. 1265), der Mediziner Bernhard von Gordon (um 1258–um 1318), Konrad von Megenberg (1309–1374); der Dichter Wolfram von Eschenbach (um 1160/80–um 1220) mit seinem Parzival, der Chronist Salimbene von Parma (1221– nach 1288), Thomasin von Zerclaere (um 1186– ca. 1238) mit seinem „Wälschen Gast“, der Prediger Berthold von Regensburg (um 1210– 1272); Aegidius Romanus (um 1243– 1316), der Theologe Anselm von Canterbury (um 1033– 1109).

[161] Shahar, Shulamith: Kindheit im Mittelalter, dt. Übers. von Barbara Brumm. München/Zürich 1991, S. 191 ff.

sondern es auch künstlerisch darzustellen. Zahlreiche Beispiele in der Malerei widerlegen die absurd anmutende These, man habe in der Zeit des Mittelalters seine Kinder nicht geliebt. Die Mütter halten in den Darstellungen die Säuglinge auf dem Arm, stillen sie und sind in inniger Beschäftigung mit Kleinkindern gezeigt.

Die früheste bekannte Abbildung spielender Kinder findet sich in den Marginalien des Salomon-Zyklus der zerstörten Straßburger Handschrift des „Hortus Deliciarum" (Abb. 9). Sie entstand zwischen 1175–1195 unter Federführung der Äbtissin Herrard von Landsberg (um 1125/30–1195) und zeigt ältere Kinder bei Spielen mit beweglichen Ritterfiguren.[162] Diese mit über 300 Miniaturen illustrierte Enzyklopädie, die heute nur noch aufgrund von Kopien bekannt ist, diente den Schwestern des Klosters Hohenburg zur Belehrung über die Welt und das zeitgenössische Wissen aus dem religiösen und profanen Bereich.[163] Zwei Knaben stehen auf der Darstellung neben dem Thron des Königs Salomon an den Kopfenden eines Tisches, auf dem sich eine Platte mit zwei Ritterfiguren befindet. Die Figuren, die mittels Seilen bewegt werden, tragen Schwerter und Schilde und können so gegeneinander kämpfen. Der Linke der beiden ca. zehn- bis zwölfjährigen Jungen hat sich mit entspanntem Gesicht in Richtung des Königs von dem Spiel abgewandt, wohingegen der andere mit angestrengter Mimik weiterspielt. Beide sind in ihrer körperlichen Gestalt als Knaben zu identifizieren. Außerdem weist sie der Künstler durch ihr Spiel als solche aus. Die Spielumgebung ist nicht näher definiert, da sich das Geschehen selbst, abgesehen von dem Thron und der angedeuteten Architektur, vor einem neutralen Hintergrund abspielt. Allerdings bezieht sich die deutende Geste des Königs direkt auf den zu ihm gewandten Jungen. Die Bedeutung der Spielszene wird durch die zugehörige Beischrift fassbar. Sie verweist auf den Satz des Predigers Salomon „In ludo monstruorum designatur vanitas vanitatum".[164] Das Kinderspiel bezeichnet demnach ein negativ konnotiertes Sinnbild der Eitelkeit und Nichtigkeit des irdischen Treibens. König Salomon ist folglich nicht als Zuschauer dieses kindlichen Puppenspiels gezeigt, sondern als Verfechter von christ-

---

162 Vgl. Arnold (1980), S. 64. Das Original verbrannte 1870 in Straßburg und wurde 1879–89 in Teilen in einer Faksimileausgabe wieder aufgelegt. Dass es sich bei diesen Figuren wohl um ein gängiges Spielzeug handelte, das auch im folgenden Jahrhundert noch verbreitet war, zeigen das Blatt für das Jahr 1500 aus dem Trachtenbuch des Konrad Veit (Abb. in: „Spielzeug in der Grube lag und schlief…" (1993), S. 93) und der Holzschnitt „Die Spiele des jungen Kaisers Maximilian I." aus dem Weißkunig von Hans Burgkmaier aus den Jahren um 1515. Abb. in: Gröber, Karl: Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs. Berlin 1927, S. 14. Ein ähnliches Beispiel aus einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert zeigt zwei Kinder, die einer Art Federballspiel nachgehen. Abb. in: Arnold (1980), S. 144.

163 Willeke, Heike: Ordo und Ethos im Hortus Deliciarum. Das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltschau und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung. Hamburg 2004 (Diss. Hamburg 2004).

164 Heinsius, Maria: Das Lustgärtlein der Herrard von Landsberg: ein Spiegel der Hohenstaufenzeit im Elsass. Kolmar o. J., S. 26.

lich tugendhaftem Tun. Er richtet sich ostentativ gegen unangemessenes Spielen und Verhalten. Wie Willeke deutlich macht, wurde damit „die salomonische Weisheitslehre christlich umgedeutet" und in Beziehung zu der darauf folgenden Darstellung der „Tugendleiter" gebracht, die den Kampf zwischen Tugenden und Lastern aufgreift.[165]

Erst etwa 200 Jahre nach der frühesten bekannten Darstellung des spielenden Kindes findet sich das Motiv häufiger in Buchillustrationen und Grafiken, besonders in den Niederlanden. Ein wichtiger Kontext, in dem das spielende Kind auftauchen konnte, waren literarische Abhandlungen über die Lebensalter des Menschen. Die Kinder sind mit ihren attributiven Spielsachen zur Charakterisierung der Kindheit in Relation zu den Textinhalten abgebildet.[166] Dieses in Phasen gegliederte Schema des menschlichen Lebens war in literarischer Form bereits aus spätantiken Texten z. B. von Augustinus bekannt und hatte sich bis in das Mittelalter hinein tradiert, als es auch in bildlichen Darstellungen des menschlichen Lebensverlaufs aufgegriffen wurde.[167] Das Leben vollzieht sich stets nach dem Muster von Aufstieg, Blüte und Verfall, die den einzelnen Altersstufen zugeordnet sind. Zunächst benannte man die Abschnitte in Relation zu den vier Jahreszeiten und vier Elementen *adolescentia/puer, iuventus/iuvenis, senectus/vir, senium/senex*. Schon Augustinus hatte aber insgesamt sieben[168] oder zehn Stufen differenziert, die mit den zwei Phasen der Kindheit *infantia* und *puerita* beginnen. Sie kennzeichnen die Zeit von der Geburt eines Kindes bis zum Alter von ca. 12 bis 15 Jahren. Es folgen *adolescentia, iuventus, gravitas, senectus* und *decrepita*. Diese Einteilung und das Aufgreifen des Motivs in künstlerischen Arbeiten zeugen von feinen Beobachtungen und Deutungen des heranwachsenden Menschen und seines typischen Verhaltens.

Der Dominikaner Thomas von Aquin (um 1225–1274), der sich in seinen Ausführungen auf Aristoteles und Augustinus bezog, setzte sich mit den beiden Kindheitsphasen intensiv auseinander. Für Thomas stellen sie wichtige Abschnitte im menschlichen Leben dar, und er weist ihnen spezifisch sichtbare Merkmale zu. Während der *infantia* ist das Kleinkind seiner Ansicht nach spirituell und moralisch ungeformt und unvollkommen. Durch die Taufe kann es aus den Fängen des Bösen befreit werden. Thomas beschäftigte sich in diesem Zusammenhang auch mit der Frage nach dem Verbleib ungetaufter Kleinkinder, die nach seiner Auf-

---

[165] Willeke (2004), S. 187.

[166] Vgl. Willemsen (1998), S. 55.

[167] Sears, Elizabeth: The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle. Princeton 1986.

[168] Bereits zu finden in der Heptomadenlehre des Solon in Korrelation zu der Herrschaft der sieben Planeten über den menschlichen Lebensverlauf. Vgl. dazu: Fitzon, Thorsten: Zehn Jahr ein Kind. Das Kind in Lebensaltermodellen der Frühen Neuzeit. In: Bergdolt, Klaus u. a. (Hrsg.): Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13. – 15. März 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25). Wiesbaden 2008, S. 201.

fassung noch nicht gesündigt haben können und somit nach ihrem Tod in den Limbus kommen. Den Limbus verstand er als neutralen Ort, an den die Seelen gelangen, die unverschuldet nicht in den Himmel aufgenommen werden können.[169] In der Phase der *pueritia* (ab ca. 7 Jahre) bilde sich dann langsam ein rationelles Wesen heraus, das zu sündhaften Taten fähig ist. Thomas sprach sich daher für einen lenkenden Umgang mit dem Nachwuchs durch die Familie aus.

Die Phase *iovenes* (Abb. 10) findet sich in einer Darstellung der flämischen Handschrift „Li ars d'amor, de vertu et de boneurté“ des Jehan de Bel (um 1290–1370) über die Lebensalter des Menschen von ca. 1300. Gezeigt ist ein Junge im Freien, der umgeben von drei Bäumen auf dem Boden sitzt. Der dazugehörige Text beschreibt das für diese Lebensphase typische Spiel. Der Junge hält mit angestrengtem Gesichtsausdruck einen Bogen in der linken Hand, in der Rechten hat er einen Golfschläger erhoben. Neben ihm liegen weiterhin ein Reifen mit zwei Bällen und ein Stock, ein weiterer weißer Ball und eine Peitsche. Dieses wirklichkeitsnah dargestellte Kind verkörpert im Kontext dieser Literaturgattung das kindliche Lebensalter mithilfe dieser attributiven Spielmittel. Als Anknüpfungspunkt für die Wiedergabe dienten den Künstlern dieser Zeit offenkundig alltägliche Beobachtungen von Kindern und ihren typischen Beschäftigungen und sichtbaren Merkmalen.

Eine weitere reiche Fundstätte von Kinderspielen bieten neben den Lebensaltern auch die Randillustrationen in den „Li romans du boin roi Alixandre“[170] aus den Jahren 1338–44 von Jehan de Grise (tätig um die Mitte des 14. Jahrhunderts) aus dem Jahr 1344. Sie zeigen zahlreiche Spiele und Beschäftigungen aus dem höfischen Bereich, die jedoch in keinem direkten Bezug zum Text stehen.[171] So knien beispielsweise drei Kinder vor einem Puppentheater[172], in dem gerade ein Stück aufgeführt wird, andere üben das Bogenschießen, verkleiden sich mit Masken oder spielen „Blinde Kuh“.

Die Randillustration eines „Arbor consanguinitatis“ (Abb. 11) aus dem „Liber Sextus decretalium“ (1354) von Nicolò da Bologna (1325–1403) visualisiert die Phase der Kindheit in einem weiteren Kontext. Bei der Gattung des *Arbor Consanguinitatis* handelt es sich um Stammbäume, die vor einem religiösen Hintergrund die Blutsverwandtschaft kenntlich machen. Ziel war es, die Ehehindernisse aufzuzeigen, da eine Verheiratung zwischen Verwandten bis zum sechsten Grad nach dem kanonischen Recht verboten war. Charakterisiert wird das Kindesalter hier durch die Wiedergabe eines Jungen, der nur mit einem Hemd bekleidet auf

[169] Traina, Christina L. H.: Thomas von Aquin on Children and Childhood. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001, S. 112.

[170] Willemsen (1998), S. 96, Biral (2005), S. 65, 51, 129, 90.

[171] Rabe, Johannes E.: Das Alter unserer Handpuppen. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 22 (1912), S. 296.

[172] Ein ähnliches Beispiel findet sich in der Handschrift „Speculum Doctrinale“ des Vincent von Beauvais (zwischen 1184 und 1194–1264) aus dem 13. Jahrhundert. Siehe dazu: Willemsen (1998), Abb. 61, Brügge, Staatsbibliothek ms St. 251, f 191r.

einem Steckenpferd reitet und ein Windrädchen in der Hand hält. Er befindet sich vor einem stilisierten Hintergrund, der keinen konkreten Raum erkennen lässt. Beide Spielmittel finden sich in Darstellungen aus diesem und den folgenden Jahrhunderten immer wieder als gängige Attribute.[173] Rechts von dem Jungen schützt sich ein weiterer Knabe mit einem Schild, während er mit der anderen Hand zum Wurf eines Balles ausholt. Möglicherweise sind beide Jungen trotz der Separierung durch ein Zierelement bei einem gemeinsamen Spiel wie einem Ritterkampf zu sehen. Beide Kinder sind in ihrer physiognomischen Wiedergabe und ihrem Habitus kindlich dargestellt. Ihre Altersstufe wird außerdem dadurch betont, dass sie lediglich mit kurzen Hemden bekleidet sind und der Blick somit auf den Unterleib frei ist. Die abgebildeten Spielmittel bzw. die Darstellung spielender Kinder stehen in diesem Zusammenhang nicht nur für sich selbst, sondern dienen, wie schon bei Jehan de Bel zu bemerken war, der Charakterisierung der Lebensabschnitte *infantia* und *pueritia*.[174] Auch hier wird keine deutlich zu identifizierende Spielumgebung sichtbar. Anders als beim „Hortus Deliciarum“ (Abb. 9) bewegen sich die Kinder in einem Raumgefüge. Im Hintergrund sind Ornamente zu erkennen, die sich deutlich von einer Bodenfläche absetzen.

Für die Zeit vom 12. bis zum 15. Jahrhundert lässt sich festhalten, dass Kinder und ihre Spiele neben religiösen Kontexten vor allem im Zusammenhang mit Darstellungen der Lebensphasen *infantia, pueritia* und *iuventus* auftauchen. Die Kinder stehen dabei keinesfalls für sich selbst, sondern stellvertretend für das typische Aussehen und Verhalten dieses Alters. Auch die genaue Angabe des Spiels bzw. der Spielzeuge dient dieser Charakterisierung. Seit dem 14. Jahrhundert lässt sich feststellen, dass Spiele für Erwachsene und Kinder eine so große Bedeutung im Alltag hatten, dass sie, per se eingebettet in einen thematischen Kontext, in Form von Marginalien und Initialschmuck in illuminierten Handschriften häufiger auftauchen.[175] Besonders in den Niederlanden lässt sich eine auffällig große Zahl dieser Darstellungen konstatieren. Denn etwas separiert von den eigentlichen, häufig religiösen Texten und ihren Illustrationen konnten marginal auch immer zahlreiche dekorative Elemente und alltägliche Szenen ihren Platz finden. Sie greifen die direkte Lebenswelt auf, was auch das Kinderspiel mit einschloss.[176] Wie entwickelte sich diese Tendenz der vermehrten Wiedergabe des alltäglichen spielenden Kindes in den folgenden Jahrhunderten weiter?

---

173 Wüthrich (1981), S. 279–289.

174 Wilckens (1985), S. 9.

175 Vgl. ebd., S. 10. Neben den Beispielen sei noch auf die Darstellung zweier Jungen als Illustration des Alexanderromans aus dem 14. Jahrhundert (in Oxford befindlich) hingewiesen, die mit Peitschen ihre Kreisel antreiben (Abb. in: „Spielzeug in der Grube lag und schlief…“ (1993), S. 77). Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auch auf die mögliche Platzierung solcher Szenen in den unteren Zonen der Kirchenwände, die für profane Themen vorgesehen waren, heute aber nur äußerst rudimentär überliefert sind.

176 Vgl. Biral (2005), S. 27.

3.3. Das 15. und 16. Jahrhundert

Seit dem 15. Jahrhundert taucht das Motiv des spielenden Kindes nun auch in Einzelszenen auf, aber immer noch integriert in einen theologischen oder allegorischen Kontext.[177] Die Autonomisierung steht in Zusammenhang mit einem grundsätzlichen langsamen Wandel von Kinderdarstellungen im Bereich der religiösen Kunst. Die sich immer deutlicher abzeichnende Loslösung von einem auf den Jesusknaben oder andere Heilige im Kindesalter fixierten Kanon führte zu Darstellungen weltlicher Kinder und zur bildimmanenten Integration ihres ausgelassenen spielerischen Verhaltens.

Im 15. und 16. Jahrhundert ereignete sich der entscheidende Schritt, der das spielende Kind zu einem autonomen Motiv der Malerei und besonders der Grafik werden ließ. Vergleichsweise häufig wurden in den Niederlanden, Deutschland und England Kinder zusammen mit Spielzeugen abgebildet, während in Frankreich und Italien deutlich weniger Beispiele zu finden sind.[178] Dieses Ergebnis kann mit einem verstärkten Interesse der Künstler an der Wiedergabe des Alltagslebens und der direkten Umgebung erklärt werden. Die Beobachtungen profaner Dinge und Tätigkeiten boten vielfältige Motive für die Maler nördlich der Alpen, die in zunehmend naturalistischer Manier in Illuminationen von Handschriften und in Werken der Tafelmalerei und Grafik integriert wurden. Anders als zuvor konnten diese Szenen ihren Ausgang in einer realistischen und in ihrer Beschaffenheit identifizierbaren Umgebung finden.

Auch für religiöse Sujets wie Maria mit dem Jesuskind oder allegorische Themen lassen sich vermehrt Beispiele aufzeigen, die das Jesuskind und Knaben – denn in der Regel sind es Jungen – in typischer kindlicher Interaktion mit Spielzeugen zeigen, die zu dieser Zeit gängig waren. Seit dem späten Mittelalter spielen auch einfache Kinder eine größere Rolle im Bereich religiöser Themen, da diese namenlosen Gestalten die Szenen begleiten und ihnen einen wirklichkeitsnahen Zug verleihen. Dadurch unterstützen sie die Identifikation des Betrachters mit dem Bildgeschehen, das realistischer erscheint. Der religiöse Darstellungskanon erfuhr über die Wiedergabe des Christuskindes hinaus eine Erweiterung durch die Kindheit Mariä, Johannes des Täufers und anderer Heiliger wie etwa der heiligen

---

[177] Joppien (1988), S. 116. Einige Beispiele aus dem 15. Jahrhundert finden sich in Boesch, Hans: Kinderleben in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1900 zusammengetragen. Bei Orme, Nicolas: Medieval Children. New Haven u. a. 2001 finden sich einige Randillustrationen von Handschriften abgebildet, die Kinder bei ihren Spielen wie z. B. einer Schneeballschlacht (S. 162) oder beim Reiten auf Steckenpferden (S. 175) zeigen.

[178] Joppien (1988), S. 71. Die Autorin begründet dies damit, dass es auch in diesen Ländern die gleichen Spielzeuge für Kinder gegeben haben wird, aber aus der künstlerischen und gesellschaftlichen Position heraus nicht mit abgebildet wurden. Sie äußert darüber hinaus auch die ungesicherte Vermutung, dass das Spielzeug möglicherweise auch so häufig Teil dieser Bilder ist, weil die Kinder während einer Modellsitzung für den Maler damit ruhig gehalten bzw. beschäftigt wurden (S. 62).

Katharina.[179] Daneben wurden auch erwachsene Heilige, wie beispielsweise Augustinus, zusammen mit Kindergestalten dargestellt.[180]

Wie die Zeitgenossen die Bedeutung des Kindermotivs in der Kunst beurteilten, wird durch eine Passage aus der Erziehungslehre „Regola del governo di cura familiare" des Giovanni Dominici (1356–1420) aus dem Jahr 1405 deutlich. Der Autor beschreibt den erzieherischen und funktionalen Wert solcher Darstellungen für den Nachwuchs folgendermaßen: *„Sorge dafür, daß sich in deinem Haus Bilder von heiligen Knaben oder Jungfrauen befinden. An ihnen soll sich dein Kind sozusagen noch in den Windeln erfreuen als an seinesgleichen, da es in diesen Bildern den Ausdruck seines eigenen Verlangens finden wird. Die ganze Darstellung soll daher dem kindlichen Alter entsprechend und ansprechend sein. Was hier von Bildern gesagt wird, gilt natürlich ebenso von Statuen und Schnitzwerken. Passend wäre demnach das Bild der allerseligsten Jungfrau Maria mit dem Kind, das einen Vogel oder Apfel in seinen Händchen hält, auf dem Arm. Geeignet ist auch die Darstellung des Jesuskindes an der Mutterbrust oder wie es im Schoß der Mutter schläft; ferner wie Jesus artig und gehorsam vor der Mutter steht, oder wie Jesus zeichnet, während seine Mutter nach dieser Zeichnung stickt. Gleichsam sich selbst könnte das Kind im heiligen Johannes erkennen, wie er als Kind im rauhen Kamelhaarkleid in die Wüste geht, dort mit Vögeln spielt, sich mit Honigtau von den Blättern nährt und auf dem Erdboden schläft. Gut wäre auch, wenn das Kind Jesus und Johannes den Täufer oder auch Jesus und den Evangelisten Johannes als Kinder gemalt sähe. Man könnte ihm weiter Furcht vor und Abneigung gegen Waffen und Soldaten einflößen, indem man ihm die Ermordung der unschuldigen Kinder zeigt […]"*[181]

Die Darstellungen von Kindergestalten – im Falle dieses Autors aus der religiösen Sphäre – sollten den Kindern demnach bewusst präsentiert werden und man verknüpfte mit den einzelnen Motiven didaktische Intentionen. Ja, die Kinder sollten sich gleichsam in den Gestalten spiegeln können und deren Tugenden durch das Anschauen in sich aufnehmen. Dieser Wunsch erfordert natürlich eine möglichst realistische Wiedergabe der Kinder, die eine Identifikation erst ermöglicht. Beispiele aus der Malerei sind die „Caritas"[182] von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553), wo links im Bild ein kleines nacktes Mädchen eine Holzpuppe an sich schmiegt, und „Maria mit Kind und dem Heiligen Benedikt"[183] des Maître de Vivion, auf dem Jesus als typisches Spielzeug der Zeit ein kleines Nussmühlchen[184] in der Hand hält.

---

[179] Arnold (1980), S. 63.

[180] Ebd., S. 63.

[181] Dominici, Giovanni: Regola del governo di cura familiare, hrsg. von Donato Salvi. Florenz 1860. Zit. nach der deutschen Übersetzung in Arnold (1980), S. 141.

[182] Lucas Cranach d. Ä., „Caritas", Mischtechnik auf Rotbuchenholz, 52 x 36 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, Sturzenegger-Stiftung, Inv. A 1781.

[183] Biral (2005), S. 72. Ähnliches ist bei Jan Provoost „Maria mit Kind in einem Garten" von 1500–1525, London National Gallery zu sehen. Siehe dazu: ebd., S. 72.

[184] Bei einem Nußmühlchen handelt es sich um eine Vorform des heutigen Jo-Jos, bei dem das Kind das Spielzeug senkrecht in der Hand hält und an dem aufgespulten Faden zieht. Durch den Zug wird ein kleiner Propeller an der Oberseite bewegt und der Faden spult sich von alleine

Außerdem wurde der Motivkanon des Kinderspiels durch die Darstellung mythologischer Kindergestalten wie Amor, Jupiter, Ganymed, die vier Kinder der Leda, Herkules, Bacchus, Pan, die Satyrkinder sowie die Allegorie des Goldenen Zeitalters erweitert.[185] Das Wiederaufleben der griechischen und römischen Antike mit ihren Mythen und ihrer Götterwelt in der Renaissance hatte diese Ausweitung mit sich gebracht.

Aber nicht nur in der Kunst ist eine zunehmende Auseinandersetzung mit Kindern und ihrem Spiel festzustellen. Die Verbreitung des Humanismus im 15. Jahrhundert zog – vorerst hauptsächlich in Italien – einen theoretisch erörterten Wandel im Umgang mit Kindern in literarischen Ratgeberwerken nach sich.[186] Die Familie wurde darin als ein verkleinertes Abbild des Staates in ihrer erzieherischen und vorbildhaften Funktion gewürdigt, und den Kindern – in erster Linie waren die Jungen gemeint – kam nun eine tragende Rolle für den Fortbestand der Familie, und damit des Staates, zu. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Erziehungspraxis sollte der Vater stärker auf die Unterweisung der Kinder Einfluss nehmen und frühzeitiges Lernen fördern. Diese neuartigen, an den Idealen der Antike angelehnten Gedanken fanden etwas zeitversetzt auch Einzug in die anderen europäischen Länder und einen wichtigen Verfechter in Erasmus von Rotterdam.[187]

Wie wirkten sich diese Veränderungen aber auf die Darstellung spielender Kinder in der Kunst aus und in welchen motivischen Zusammenhängen wurde das Thema aufgegriffen? Führte diese zunächst zaghaft ansteigende Bedeutungszunahme des Kindes im Alltag bzw. in der theoretisch geführten Diskussion auch zu einer gänzlichen Loslösung von der religiösen, allegorischen und mythologischen zu einer Darstellung sui generis oder erhielt das Thema neue inhaltliche Dimensionen?

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts findet sich die Wiedergabe spielender Kinder zunächst noch hauptsächlich eingebunden in religiöse Sujets. Auf einer Tafel mit dem „Leben Christi in 35 Szenen" (Abb. 12) eines unbekannten Kölner Meisters aus den Jahren 1410–20 sind in der Szene mit der Taufe Christi in der oberen Bildhälfte verschiedene Kinderspiele dargestellt.[188] Mit großer Genauigkeit und in ausgesprochen kindertümlicher Gestalt zeigt der Künstler den kleinen Jesus mit Gloriole inmitten anderer jüdischer Kinder – zu erkennen an ihren Spitzhüten –, die mit Murmeln, Kreiseln und Peitschen sowie beim Knöchelchenspiel zu sehen

wieder auf. Das Spielzeugmuseum Nürnberg zeigt solch ein Kinderspielzeug (Inv. Nr. 1974.177). Vgl. Willemsen (1998), S. 82f.

[185] Vgl. ebd., S. 91ff.

[186] Cunningham, Hugh: Die Geschichte des Kindes in der Neuzeit, dt. Übers. von Harald Ehrhardt. Düsseldorf 2006, S. 68.

[187] Vgl. ebd., S. 70.

[188] Bock, Henning/Grosshans, Rainald u. a.: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1986, Abb. 95.

sind.[189] Die Kinder scheinen sich im Freien zu beschäftigen, wofür auch die aufgezeigten Spielmittel sprechen. Allerdings zeigt sie der Künstler vor einem neutralen Goldhintergrund. Ausgelassen gehen sie ihren Spielen nach und unterstreichen dabei inhaltlich einerseits das kindliche Alter der Gestalt Christi und andererseits den Kontrast zwischen ihnen und dem bereits im Kindesalter würdevollen und reifen Sohn Gottes. Sehr deutlich lässt sich hier die Wiedergabe von genauen Beobachtungen kindlichen Treibens ablesen, die so lebensnah erscheinende Bewegungen und Regungen möglich machen.

Auch in Italien wurden in diesem Zeitraum immer wieder Kinder bei alltäglichen Tätigkeiten abgebildet, allerdings lösen sich die Gestalten hier von einem rein religiösen Kontext.[190] Denn zu Beginn des 15. Jahrhunderts kam es zu einer Renaissance des kindergleich aussehenden Putto. Während diese idealisierten Kindergestalten in der Antike häufig auf Sarkophagen zu finden waren, wurden sie in einer realistischeren Transformation nun erneut aufgegriffen und stellten von diesem Zeitpunkt an für viele Jahrhunderte die häufigste Darstellungsform der kindlichen Gestalt in der bildenden Kunst dar.[191] Bemerkenswert für die Entwicklung des Motivs des spielenden Kindes ist, dass der Typus des Putto in künstlerischen Darstellungen durch sein spielerisches und ausgelassenes Wesen die gesellschaftliche Sicht auf Kinder widerspiegelt, als deren spezifische Wesenszüge *innocentia* (Unwissenheit) und *ignorantia* (Unkenntnis) galten. Denn als ein wichtiges Merkmal des Putto – respektive des kleinen Kindes – wurde die *imitatio* (Nachahmung) der Erwachsenenwelt angesehen und in der funktionalen Integration der Putti innerhalb eines Kunstwerkes berücksichtigt. Deutlich wird dies beispielsweise im Bereich der Skulptur, wo sich durch Künstler wie Donatello (um 1386–1466) und Luca della Robbia (um 1400–1481) eine Hinwendung zur äußerst lebensnahen Darstellung von Kleinkindern in Form der sich heiter gebärdenden Putti an den Orgel- bzw. Sängerkanzeln in der Domopera in Florenz vollzog. Die Putti illustrieren den Psalm 150, der in der Inschrift zitiert ist, und spiegeln sowohl die Funktion der Kanzel als Schauplatz der Musik wider als auch die positiven und delektierenden Auswirkungen, die diese auf die Menschen haben kann. Neben Fröhlichkeit und Ausgelassenheit konnten diese Kindergestalten aber auch negative Inhalte in Kunstwerken verkörpern. In enger Verknüpfung mit der alltäg-

---

189 „Spielzeug in der Grube lag und schlief…" (1993), S. 74. Vgl. zum Thema der Darstellung jüdischer Kinder: Schultz, Magdalena: Kindermotive in jüdischen Handschriften aus dem Mittelalter. In: Büttner, Christian/Ende, Aurel (Hrsg.): Jahrbuch der Kindheit. Kinderleben in Geschichte und Gegenwart, 5 Bde., Bd. 2: Kinderleben in Geschichte und Gegenwart. Weinheim/Basel 1985, S. 181–204.

190 Vgl. Giesen (1966), S. 79.

191 Dazu: Erben, Dietrich: Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia" in der Frührenaissance. In: Bergdolt, Klaus u. a. (Hrsg.): Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13. – 15. März 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25). Wiesbaden 2008, S. 300.

lichen Lebenswelt konnten sie aufgrund der hohen Rate der Kindersterblichkeit auch als mahnende Sinnbilder für Tod und Vergänglichkeit stehen.[192]

Anders als diese idealisierten, aber an der Gestalt und dem Verhalten kleiner Kinder orientierten Putti finden sich Kinder in lebensnaher Spielsituation nach wie vor am häufigsten eingebunden in religiöse Szenen, wo die Darstellungen aber zusehends an Naturalismus gewinnen. Maler wie Benozzo Gozzoli (1420–1497) oder Carlo Crivelli (1430/35–1500) zeugen mit ihren Arbeiten von einer genauen Beobachtung und künstlerischen Umsetzung des kindlichen Habitus. Sie verdeutlichen beispielhaft das starke Interesse daran, die kindliche Erscheinung nicht nur zu erforschen, sondern auch zur Belebung und realistischer erscheinenden Wiedergabe einer biblischen Szene zu integrieren. Diese Entwicklung stand in einem engen Kontext mit einer generellen Hinwendung der Künstler zur Erfassung und Erforschung des menschlichen Erscheinungsbildes.[193] So fertigten Künstler wie Leonardo da Vinci (1452–1519) und Albrecht Dürer (1471–1528) neben den Körperstudien von Erwachsenen auch Proportionsentwürfe von Kindern an. Das genaue Studium der kindlichen Proportionen sowie seiner typischen Wesensmerkmale ermöglichte den Künstlern eine lebensnahe Wiedergabe von Kindergestalten in ihren Arbeiten.

Ein bemerkenswertes Beispiel aus der Malerei nördlich der Alpen bietet der nordniederländische Maler Geertgen tot Sint Jans (um 1460/65–vor 1495) mit der „Heiligen Sippe" (Abb. 13) um 1480. Immer noch eingebettet in einen religiösen Kontext findet sich auf dieser Tafel aber gleichsam autonom eine in sich geschlossene Gruppe aus drei spielenden Kindern. Im Bildmittelpunkt, folglich an der zentralen Stelle des Gemäldes, sitzen sie innerhalb eines Kirchenraums auf dem Boden und spielen mit einem Weinkelch und Brot in den Händen die bei den Erwachsenen beobachtete Eucharistiefeier nach. Im Vordergrund sitzt links die heilige Anna, hinter ihr stehen Josef und Joachim. Rechts von Anna befindet sich Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoss. Ihnen gegenüber sitzt die heilige Elisabeth, die Johannes auf dem Arm hält. Auffallend ist die ausgreifende kindliche Armbewegung in Richtung des kleinen Jesusknaben, die als Erkennen Jesu Christi als Erlöser gedeutet werden kann. Hinter Elisabeth befinden sich Maria Kleophas, die sich der Kindergruppe zugewandt hat, und Maria Salome. Bei den drei Jungen in der Bildmitte könnte es sich aufgrund der Attribute um Simon Zelotes mit der Säge – ein Sohn von Maria Kleophas und Alpheus –, den Evangelisten Johannes mit dem Kelch und Jakobus den Älteren mit dem kleinen Weinfass handeln. Letztere waren Söhne von Maria Salome und Zebedäus. Die

[192] Erben (2006), S. 300.

[193] Vgl. in diesem Zusammenhang die Studien von Burckhardt, Jacob: Die Kunst der Renaissance. Bd. 1: Geschichte der Renaissance in Italien (Jacob-Burckhardt-Werke, Bd. 16). München 2006. Hier geht der Autor auf das sich verändernde Menschenbild und die Beurteilung des Lebens ein, das sich durch eine stärkere Beschäftigung mit den Dringlichkeiten und Phänomenen des Diesseits beschäftigte. Es vollzog sich ein Wandel von einem Theozentrismus zu einem Anthropozentrismus.

anderen Figuren könnten als weitere Söhne von Maria Kleophas und Alpheus identifiziert werden: Jakobus der Jüngere, Judas Thaddäus und Joseph der Gerechte sowie die Männer Kleophas, Alpheus, Salomas und Zebedäus.[194] Durch die lockere Anordnung der Figurengruppen und eine detailreiche Gestaltung erhält das Gemälde einen realitätsnahen Charakter.

Interessant ist hier die für den heutigen Betrachter ungewöhnliche Spielumgebung der Kinder, was dem Thema des Gemäldes, der Darstellung der Heiligen Familie und der Eucharistiefeier, geschuldet ist. Möglicherweise hat der Künstler hier aber auch seine alltäglichen Erfahrungen in die Gestaltung mit einfließen lassen, denn Kircheninnenräume waren Orte der Kommunikation. Es war in früheren Jahrhunderten durchaus üblich, sich auch außerhalb der Gottesdienste in den Kirchenräumen aufzuhalten, ja sogar Spiele zu spielen.[195] Die Gruppe ist vom Künstler im Bildmittelgrund platziert worden und könnte daher als Hinweis darauf gedeutet werden, dass hier sehr genau die kindliche Nachahmung im Spiel und deren Bedeutsamkeit beobachtet und erkannt worden sind. Die Kinder wirken isoliert von den übrigen Personen und auf ihr Spiel konzentriert. Allgemein haben Kinderdarstellungen im Rahmen der religiösen Malerei oftmals eine anekdotische Bedeutung und belebende Wirkung im Gesamtzusammenhang.[196] Ein archäologischer Fund in den Niederlanden aus der Zeit des 15./16. Jahrhunderts[197] zeigt aber auch, dass es liturgische Gegenstände, wie Kelche, Patenen und Monstranzen in Miniaturform, tatsächlich gegeben hat. Schriftquellen weisen außerdem darauf hin, dass diese Gegenstände tatsächlich für Kinderspiele, z. B. in der Rolle des Priesters und zum Teil auch vor kleinen Altären, genutzt wurden.[198]

Ein weiteres Beispiel, das lebendige Kinderspiele in Kirchenräumen zeigt, ist eine Randillustration aus dem „Gent-Brügger Stundenbuch“ (Abb. 14) aus der Umgebung des Meisters der Maria von Burgund (tätig 1469–1483) von ca. 1480. Anders als bei dem vorangegangenen Beispiel handelt es sich dabei nicht um ein Gemälde, sondern um eine Marginalie. Der zentrale Text der Buchseite ist um-

---

194 Wallert, Arie u. a.: The Holy Kingship: A Medieval Masterpiece. Amsterdam 2001, S. 2.

195 Vgl. dazu z. B. Künssberg, Eberhard Frhr. von: Rechtsbrauch und Kinderspiel. Untersuchungen zur deutschen Rechtsgeschichte und Volkskunde (Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 3. Abhandlung). Heidelberg ²1952, S. 70. Der Autor erwähnt ein Verbot aus Nürnberg aus dem Jahr 1503, in dem darauf verwiesen wird, dass das Kugelspiel erst nach dem Gottesdienst in der Kirche erlaubt sei. Zweierlei wird damit ausgesagt: Zum einen war es offenbar gängig, während der Gottesdienste zu spielen und zum anderen beschäftigte man sich auch außerhalb dieser Zeiten in den Kirchenräumen mit Spielen. Seit dem Mittelalter hatte es immer wieder Verbote gegeben, die die lärmenden und spielenden Kinder aus den Gotteshäusern und von den Kirchplätzen entfernen sollten. Vgl. Mooij, Charles de u. a. (Hrsg.): Kinderen van alle tijden. Kat. zur Ausst. im Noordbrabants Museum, 28. März – 06. Juli 1997. 's-Hertogenbosch. Zwolle 1997, S. 26.

196 Giesen (1966), S. 75.

197 Willemsen (1998), S. 94/Abb. 58, aus dem „Verdronken Land“ aus Zeeland und einer Müllgrube des Rotterdammer Sporttunnels, Breda, Sammlung Robert-Jan Voeten.

198 Vgl. ebd., S. 93 f./Abb. 94.

geben von der Darstellung eines illusionistisch angelegten Kircheninnenraums, in dem im Vordergrund auf dem Boden drei Jungen mit Astragalen (Knöchelchen) auf Grabplatten spielen. Zwei der Kinder sind durch Gestus und Mimik in einer direkten Kommunikation gezeigt. Die dargestellten Bewegungsmomente zeugen von einem aktiven und lebendigen Spiel. Andere Beispiele aus Stunden- und Gebetbüchern zeigen als Spielmilieu auch den Platz vor dem Kircheneingang, wo, wie etwa im ca. 1510 entstandenen „Rothschild-Gebetbuch“[199] (Abb. 15) von Simon Bening (um 1483-1561), Gerard Horenbout (1465-1541) u. a. oder im „Stockholm-Kassel Stundenbuch“ (Abb. 16) aus dem Umkreis Simon Benings von ca. 1520 zwei Jungen zu sehen sind, die mit Peitschen ihre Kreisel antreiben. Beide sind in ganz ähnlicher Weise, aber spiegelverkehrt gezeigt: Der Größere hält den Kopf geneigt und rafft mit der einen Hand seine Tunika, der Andere steht mit dem Rücken zum Betrachter. Im ersten Beispiel steht die Szene im Kontext einer Abbildung des Antonius von Padua und im zweiten Fall einer Darstellung des Johannes auf Patmos. Die spielenden Kinder umrahmen die Personen und verleihen den Blättern einen lebendigen und wirklichkeitsnahen Charakter. Möglicherweise, was aber wohl nicht als alleinige Erklärung gelten kann, hat die Darstellung von Kinderspielen in diesem Zusammenhang „zu harmloser Ablenkung und Rast inmitten ernster Gedanken“[200] beigetragen. Gleichzeitig könnten die unbedarft spielenden Kinder aber auch im Kontrast zu dem ausgeprägten Glauben der Heiligen gesehen werden, den die Kinder in ihrem jungen Alter und unwissendem Zustand (noch) nicht besitzen. Die Kinder mit dem ihnen zugeschriebenen Wesenszug der Unwissenheit könnten damit pars pro toto für alle ungläubigen und unwissenden Menschen stehen.

Äußerst selten findet sich das spielende Kind in Form einer Einzeldarstellung. Ein Beispiel dafür ist ein Junge, der ohne jedwede Angabe einer räumlichen Umgebung als Zierelement am unteren Rand einer Seite im „Croy-Stundenbuch“[201] (Abb. 17) von Simon Bening, Gerard Horenbout u. a. von ca. 1510–1520 zu sehen ist.[202] Das Kind ist in ausgreifender Bewegung mit dem Antreiben eines Kreisels durch eine Peitsche beschäftigt. Die Gesichtszüge und seine Haltung weisen ihn als Kind aus. Auch hier steht die Darstellung in keinem direkten Zusammenhang zu den Textinhalten. Auffällig ist aber, dass sich das Motiv nur auf einer einzigen Vor- und Rückseite einer Buchseite – ein Mal das Kind von vorne und auf der Rückseite von hinten – unter dem Text auftaucht. Auf den anderen Seiten finden sich an dieser Stelle überwiegend groteske, tierähnliche Dämonen, die stark an die Bilderwelt des Hieronymus Bosch (um 1450–1516) erinnern.

---

199 Willemsen (1998), S. 269/Abb. 215, Fol. 32v.

200 Unterkircher, Franz: Das Rothschild-Gebetbuch. Die schönsten Miniaturen eines flämischen Stundenbuches. Graz 1984, S. 21f.

201 Ebd., S. 214.

202 Siehe zum Croy-Gebetbuch: Mazal, Otto/Thoss, Dagmar: Das Buch der Drolerien (Das Croy-Gebetbuch). Faksimile der Handschrift Cod. 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. 2 Bde., Bd.2: Kommentarband. Luzern 1993.

Neben und über dem Text sind hingegen immer Blumen oder Tiere, wie Schmetterlinge, Vögel oder Schnecken, gesetzt worden. Ob möglicherweise hier ein Bedeutungszusammenhang zwischen den Kindern und Grotesken sowie der Platzierung am unteren Seitenrand gesehen werden kann, müsste von der Forschung durch weitere Vergleiche intensiver verfolgt werden. Denkbar wäre jedoch aufgrund der bisher angestellten Analysen und der beschriebenen Sichtweise auf Kinder, dass sie in ihrem unbedarften und affektgeladenen Gebaren beim Spiel in ähnlicher Wertung wie die absurd anmutenden Figuren gesehen werden konnten. Zum Kinderspiel mit dem Kreisel, das sich auffällig häufig findet, lässt sich noch anmerken, dass es nach einem spanischen Emblembuch von 1610 sowie auch in der niederländischen Literatur mit der Faulheit des Menschen in Verbindung gebracht wurde, der immer wieder mit der Peitsche zum Arbeiten angetrieben werden müsse.[203]

Solcherlei Stundenbücher boten ihren Besitzern, die dem lesekundigen und wohlhabenden Adel entstammten, seit dem 13. Jahrhundert passende Gebete für die private Frömmigkeitsübung. Ihre Blütezeit erlebten die Bücher im späten 14. und 15. Jahrhundert, als sie mit ihrer reichen Bebilderung und kostbaren Ausgestaltung dem Leser die geschilderten religiösen Inhalte visualisierten und ihnen damit größere Eindringlichkeit verliehen sowie die Fantasie im Hinblick auf das Gelesene anregten. Der erste Teil dieser Stundenbücher enthält häufig einen Kalender, der mit zahlreichen weltlichen Themen ausgestaltet ist. Speziell in diesem Umfeld finden sich Kinderdarstellungen in Beziehung zu den einzelnen Monaten bzw. Jahreszeiten mit typischen Spielen. Meist von kleinen Rahmen umschlossen, sind diese Illustrationen farbig oder auch monochrom ausgeführt. Der Auftraggeber konnte in bestimmtem Maße seine persönlichen Wünsche zu Inhalt und motivischer Gestaltung einbringen.[204] Häufig wurden diese in Serie produzierten Werke aber bereits vorgefertigt und enthielten an einigen Stellen lediglich Platzhalter für nachträgliche, personalisierte Zugaben. Bemerkenswert ist, dass die Rahmendarstellungen durch die großen Produktionszahlen, häufig auch durch dieselben Künstler, eine starke Ähnlichkeit in der Gestaltung dieser Bücher aufweisen. Durch die Einflussnahme der Auftraggeber auf die jeweilige Aufmachung und Variationen ist es aber so, dass nicht zwangsläufig das Kinderspiel in einem konstanten inhaltlichen Bezug zu einem bestimmten Heiligen oder einem religiösen Ereignis steht bzw. immer an ein und derselben Stelle in einem Buch auftaucht, wodurch der mögliche inhaltliche Gehalt dieser Miniaturen leichter zu erschließen wäre.

Eine auffällige Beobachtung bei den Illustrationen ist jedoch, dass sich deutlich häufiger als das Kinderspiel Blumen und Pflanzen als Randdekorationen finden. Dass es sich bei diesen Illustrationen stets um reine Zierelemente in diesem direkten religiösen Kontext handeln könnte, ist nicht wahrscheinlich. So taucht

---

203 Vgl. Conisbee, Philip: Chardin. Oxfort 1986.
204 Vgl. dazu: Willemsen (1998), S. 212.

z. B. immer wieder die Erdbeerpflanze mit Blüten und Früchten als Marginalie auf. Dies ist in Bezug auf das Kinderspiel insofern interessant und aufschlussreich, als die Erdbeere bzw. das Pflücken der Erdbeere spätestens seit dem „Erdbeerlied" des Minnesängers Der wilde Alexander (oder Meister Alexander) aus dem 13. Jahrhundert direkt mit dem „kintlich Spiel" in Beziehung gesetzt wurde.[205] Diese Beschäftigung gilt für den Autor zum einen als Ausdruck kindlicher Unbeschwertheit und zum anderen als Symbol für die Sünde und weltliche Leidenschaften. Im Spätmittelalter war die Paradiespflanze Sinnbild für den Monat Mai, aber auch für die Erotik und das Goldene Zeitalter.[206] Dies kann neben den anderen Bedeutungen, die Pflanzen in religiösen Kunstwerken haben konnten, ein Hinweis darauf sein, dass diese Randmotive durchaus nicht nur schmückendes Beiwerk zu den religiösen Themen waren, sondern möglicherweise auch religiösmoralische Deutungsebenen besaßen. Ähnliches gilt auch für die grotesken Figuren des Croy-Stundenbuchs, die den im religiösen Denken fest verankerten Kampf des Guten gegen das Böse aufnehmen. Ihre Vorläufer haben solche Randillustrationen in den ornamentalen Drôlerien der karolingischen Buchmalerei, die vermutlich den Text durch ihre Gestaltung bildlich spiegeln und deuten sollten.[207] Die Forschung konnte bisher keine eindeutige Erklärung der Funktion und Deutung dieser zahlreichen Randillustrationen bieten, wozu auch die vereinzelt dargestellten spielenden Kinder zählen. Grebe macht in ihrem Beitrag deutlich, dass sich das Verhältnis zwischen Bild und Text seit ca. 1400 veränderte. Wo zuvor möglicherweise noch ein deutlicherer Bezug zwischen den Textinhalten und den Illustrationen bestanden haben mag, wurde nun auf zum Teil schon vorhandene Motive zurückgegriffen und diese anscheinend beliebig eingesetzt. Von dieser Zeit an sollten die Miniaturen einem gesteigerten Realitätsanspruch gerecht werden, wodurch sie einerseits Staunen und Bewunderung angesichts der Kunstfertigkeit des Malers beim Betrachter wecken und andererseits einen „intellektuell-ästhetischen Bildwitz" am Rande transportieren sollten.[208] In Bezug auf das spielende Kind scheint es aber anhand der bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit auch denkbar, dass die Kinderszenen moralische Inhalte transportiert haben bzw. delektierend wirken sollten.

Interessant ist weiterhin, dass das Kinderspiel in sehr ähnlicher Form auch als Randillustration von Notenschriften auftauchen konnte, wie beispielsweise bei der

---

205 Vgl.: Tille, Rebecca: Christliche Symbolik und biblische Anspielungen beim Wilden Alexander – am Beispiel der Werke „Weihnachtslied", „Erdbeerlied" und „Antichristgedicht". http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/126094.html. 2008, S. 6 <20.01.10>.

206 Vgl. Wirth, Karl August: Art. Erdbeere. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 5. München 1986, Sp. 985 ff.

207 Randall, Lilian M.C.: Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux. In: Speculum 47 (1972), S. 246ff.

208 Grebe, Anja: An den Rändern der Kunst. Drolerien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern. In: Grebe, Anja/Staubach, Nikolaus (Hrsg.): Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Parodie in Mittelalter und früher Neuzeit. (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, Bd. 9). Frankfurt a.M. 2005, S. 178.

„Kyrie I der Missa Au travail suis" des Johannes Ockeghem (um 1425–1495) (Abb. 18), die nach 1460 entstand. Zu sehen ist hier eine umrahmte Kinderszene am unteren Bildrand; an den Rändern finden sich wie in den Stundenbüchern Blumen und groteske Figuren. Sechs zum Teil nackte, zum Teil mit einem Hemd bekleidete Kleinkinder bewegen sich mit einem Ziehwagen durch eine Landschaft. Die Szene erinnert in ihrer Gestalt an antike Darstellungen des Kindes.

Bisher erschien das spielende Kind stets marginal in einer Nebenrolle, als Teil eines größeren Zusammenhangs oder als Einzelmotiv. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts entwickelte sich das Familienporträt vor dem Hintergrund mittelalterlicher Darstellungen der Heiligen Familie[209] und der Heiligen Sippe[210] sowie der Stifterbildnisse zu einem eigenständigen Bereich der Porträtmalerei. Diese Darstellungsform wirkte sich auch wahrnehmbar auf die Entwicklung der autonomen, profanen Kinderdarstellung aus, die keine direkten religiösen Bezüge mehr besitzt.[211] Die Erwachsenen interagieren dabei häufig mit den Kindern und binden sie in ihre Handlungen ein.[212] Auch das Kinderbildnis als autonome, wirklichkeitsnahe Darstellung der Persönlichkeiten verbreitete sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts[213] als eigener Bildtypus. Ähnlich wie bei den Familienporträts hat auch diese Gattung ihre Wurzeln in den mittelalterlichen Stifterbildern, auf denen Kinder jedoch erst seit dem 15. Jahrhundert im Kreise ihrer Familie abgebildet

[209] Zum Motiv der Heiligen Familie vgl. Erlemann, Hildegard: Die Heilige Familie: Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie (Schriftenreihe zur religiösen Kultur, Bd. 1). Münster 1993.

[210] Vgl. Esser, Werner: Die Heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden. Bonn 1986. (Diss. Bonn 1984). Im Spätmittelalter entwickelte sich ein starkes gesellschaftliches Interesse an genealogischen Verhältnissen, das sich auch in der Betrachtung der familiären Verflechtungen der biblischen Personen niederschlug. Vor dem Hintergrund des sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verbreitenden Annenkultes suchten die Theologen durch Bibelallegorese nach Hinweisen auf verwandtschaftliche Verbindungen ihrer Angehörigen und Nachkommen. Vgl. zu den biblischen und apokryphen Quellen Erlemann (1993), S. 23ff. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung finden sich in den Darstellungen der Heiligen Sippe, mit variierender Personenzahl und Arrangement der Figuren. Zumeist finden sich nach der Trinubiumslegende neben Anna ihre drei Gatten Joachim, Kleophas und Salomas. Von Interesse waren dabei die gemeinsamen Kinder und deren Nachkommen. In weiteren Sekundärquellen wie z. B. der „Historiae Sacrae Epitome" des Haimo von Auxerre (gest. 855) wurde die Legende immer weiter ausgeschmückt.

[211] Joppien (1988), S. 36f.

[212] Ein weiteres Beispiel ist die südniederländische Altartafel „Familie der Heiligen Anna" von 1510 aus dem Wallraff-Richartz-Museum in Köln, Willemsen (1998), S. 262, Abb. 211.

[213] Seit dem 14. Jahrhundert vollzog sich eine Loslösung der profanen Menschendarstellung von den religiös motivierten Stifterbildern, die eine immer stärkere Individualisierung der Dargestellten mit sich brachte. In der Renaissance folgte schließlich auch die autonome Porträtdarstellung des Kindes. Vgl. dazu z. B. Grosshans, Rainald: Der Weg zur Entdeckung des Individuums. Bildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Kat. zur Ausst. der Preußischen Museen Berlin 1830–1980, 5. Juli – 28. September 1980, Nationalgalerie. Berlin 1980 S. 150–157. Die Vorstufe der autonomen Kinderporträts ist in den italienischen Grabbildern des 16. Jahrhunderts zu finden. Vgl. Ariès (2003), S. 98 f.

wurden.[214] Hintergrund dieser, zumeist im adligen Milieu in Auftrag gegebenen Darstellungen waren überwiegend politisch motivierte Eheschließungen der Fürstenkinder, die durch den Austausch von Porträts bekräftigt wurden, sowie ein genealogisches Interesse. Zum ersten Mal traten Kinder nun aus ihrer bisherigen Anonymität heraus und wurden als Individuen in der Kunst wahrgenommen und darstellungswürdig. Die Wiedergabe von Spielzeug hat bei diesen Porträts eine wichtige Funktion im Bildkontext, weil damit Aussagen über den sozialen Status, das Alter sowie das Geschlecht des Kindes gemacht werden können. Darüber hinaus wird der Darstellung größere Lebendigkeit verliehen und das Kind als solches ausgewiesen.[215]

Diese Entwicklungen im Bereich des Kinderporträts wirkten sich auch auf andere Motive aus. Erste Exempel für eine aus einem religiösen oder porträthaften Kontext losgelöste Wiedergabe des kindlichen Verhaltens und seiner Spiele finden sich in der Grafik.[216] Hintergrund war hier allerdings nicht die Wiedergabe der Kinder sui generis, sondern die Darstellung von Themen wie den Planetenkindern, d. h. der Zuordnung der Menschen und ihrer Eigenschaften zu einzelnen Planeten, und alchimistische Darstellungen. Ein früher und wichtiger Kupferstich des bedeutenden westfälischen Stechers Israhel van Meckenem d. J. (um 1440–1503) zeigt als autonomes Sujet „Kinderspiele" (Abb. 19) in einem nicht genauer geschilderten Innenraum.[217] Das Bemerkenswerte ist hier, dass die Kleinen nackt und in ihren etwas überlängten und ungelenken Proportionen in ihrem Tun und ihren Gesichtszügen sehr kindlich wiedergegeben sind. In einem ausgelassenen Chaos mit auf dem Boden verstreuten Küchengegenständen gehen die Kinder einzeln oder in kleinen Gruppen ihren Spielen nach. So beschäftigen sich zwei Knaben im Vordergrund mit einer Schreibtafel, dahinter schwingt ein Junge auf einem Steckenpferd eine Peitsche. Neben ihm trinkt ein weiterer aus einem Krug, während rechts zwei kleine Jungen und ein älterer, bekleideter Knabe Wasser in ein Gefäß füllen. Die Kinder heben sich durch ihr helles Inkarnat sehr plastisch von dem dunklen monochromen Hintergrund ab und geben sich in einem Innenraum ihren Narreteien und Spielen hin, ohne dass die Umgebung auf die kindlichen Bewohner abgestimmt wäre. Durch ihre fröhlichen Gesichter wirken sie auf den Betrachter sehr erheiternd. Die fehlende Kleidung und der nicht genauer definierte Raum sowie die im oberen Teil wehende Banderole zeigen, dass es sich hier nicht um die dokumentarische Abbildung einer zufälligen Spielszene handelt.

---

214 Leiste (1985), S. 136.

215 Vgl. Willemsen, Annemarieke: Images of Toys. The Culture of Play in the Netherlands Around 1600. In: Bedaux/Ekkart (2000), S. 62.

216 Giesen (1966), S. 79.

217 Neben diesem Beispiel gibt es noch „Das Kinderbad" von um 1490, Kupferstich, 110 x 142 mm, Wien, Albertina.

Der Funktionszusammenhang des Blattes ist schwer zu klären. Denkbar wäre ein Zusammenhang mit Allegorien oder Illustrationen zu Sprichwörtern.[218] Der Ausstellungskatalog „Stadt im Wandel" schlägt eine Brücke zu Darstellungen von Kinderbacchanalen in Grafiken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und Sprichwörtern aus dieser Zeit. So wird für die beiden mit einer Schreibtafel beschäftigten Jungen und den trinkenden Knaben dahinter der Spruch vorgeschlagen *„Er studiert lieber in der birkanten, dann in Büchern"*.[219] Der Knabe auf dem Kissen könnte mit Trägheit und den Sprichwörtern *„Auf dem Kissen erzogen sein"* oder *„Auf dem Kissen kommt man nicht zu Wissen"* in Verbindung gebracht werden. Zu dem Jungen mit dem Steckenpferd schließlich passt der Ausspruch *„Es ist ein bloßer Steckenreiter"*, was auf Torheit und Prahlerei verweist. Darüber hinaus könnte aber auch ein Bezug zu Illustrationen in alchimistischen Schriften bestehen, wie es später bei dem Beispiel von Jörg Breu zu sehen sein wird. In Hinblick auf die Sprichwörter kommen die Kinder mit ihrem spielerischen Treiben nicht sehr gut weg. Ihr Verhalten wird mit gängigen, negativen und moralisierenden Aussagen in Verbindung gebracht. Wie bereits zuvor würden sie damit – auch durch die fehlende Bekleidung – ihr junges Alter durch ihr Verhalten zum Ausdruck bringen, was aber mit typischem Verhalten von Erwachsenen bzw. der Zukunft von Kindern verknüpft werden kann.

Van Meckenem war zu seiner Zeit ein geschätzter und vielbeschäftigter Künstler. Es ist bekannt, dass es sich bei seinem Œuvre von 550 Blättern zu einem Großteil um Kopien oder freie Kopien von Werken anderer Künstler handelt.[220] Nach Warburg könnte ein verlorenes Blatt des Hausbuchmeisters (tätig zwischen 1470 und 1505) die Vorlage für die „Kinderspiele" gewesen sein.[221] Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um ein eigenständiges Werk handelt, das von den Arbeiten des Hausbuchmeisters inspiriert wurde.[222] Deutlich lassen sich in der Gestaltung der Gesichtszüge und der Bewegungen Parallelen zu dem Figurentypus des Meisters finden. Die drei Stiche „Spielende Kinder" (Abb. 20) um 1470–1475 zeigen dies eindrücklich und sind ein sprechendes Zeugnis für die ausgeprägte Beobachtungsgabe des Künstlers.

---

[218] Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kat. zur Ausst. im Rijksmuseum in Amsterdam u. a., 14. März – 09. Juni 1985. Amsterdam/Frankfurt a.M. 1985, S. 141.

[219] Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150–1650, 4 Bde. Bd. 1: Katalog der Objekte. Kat. zur Ausst. der Niedersächsischen Landesausstellung im Landesmuseum Braunschweig u. a., 24. August – 24. November 1985. Stuttgart-Bad Cannstatt 1985, S. 374 f.

[220] Warburg, Anni: Israhel van Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Bonn 1930, S. 2.

[221] Ebd., S. 128. Stange, Alfred: Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 316). Baden-Baden/Strasbourg.

[222] Vom Leben im späten Mittelalter (1985), S. 141.

Ebenso unklar ist die Bedeutung der populären und rätselhaften Kinderdarstellung, die sich auf der Rückseite der „Kreuztragung Christi" (Abb. 21) (um 1480/90) von Hieronymus Bosch befindet.[223] Auf einer runden Fläche ist ein kleiner nackter Junge mit strengem Blick gezeigt, der mit der linken Hand eine Laufhilfe und mit der rechten eine Windrädchenlanze hält. Mit leicht wehenden Haaren scheint er im Ausfallschritt aus dem Bildfeld heraus zu streben, ohne die Hilfe der Laufapparatur zu benötigen. Die körperlichen Proportionen passen in ihrer Ausprägung nicht zu den sehr kindlichen Zügen, die ihn als ca. zwei- bis dreijährigen Jungen erscheinen lassen. Das Kind steht durch den monochromen Hintergrund im Fokus und wird ohne definierte Umgebung oder Erwachsene bzw. andere Kinder gezeigt. Die bereits bei den vorangegangenen Beispielen zu sehende Nacktheit bzw. leichte Kleidung erscheint neben der Angabe von Spielzeug als ein typisches Merkmal des kleinen Kindes in der Malerei dieser Zeit. Der Zusammenhang zwischen der religiösen Szene auf der Vorderseite und dieser Darstellung ist rätselhaft und bisher nicht geklärt. Handelt es sich um eine kontrastreiche Gegenüberstellung, die die allgemeine Vorstellung von kindlicher Unschuld im Hinblick auf Christus und den Unverstand der menschlichen Brutalität seitens der Schergen auf der vorderseitigen Darstellung spiegelt?[224] Oder gar um eine Verbindung des kindlich-ernsten Spieles mit den zahlreichen umseitig zu sehenden Lanzen, die Christus großes Leid zufügen? Das Kinderspiel könnte dann so verstanden werden, dass das, was der Mensch in jungen Jahren lernt und tut, sich im Erwachsenenalter weiter fortsetzt. Je nach Deutung verändert sich die Bewertung des Kindes von einem naiven Charakter bis hin zu negativ-grausamen Zuschreibungen. Im Rahmen der Vorstellungswelt dieser Zeit bezüglich des Kindes und seines Spiels sind durchaus alle diese Interpretationen denkbar.

Neben diesen allegorischen und moralischen Kontexten tauchen Kinderspiele auch in alltagsnahen Zusammenhängen auf. In einer Handschrift für den Lateinunterricht finden sich als visuelle Rezeption der Vokabel „ludo" (Abb. 22) alltägliche Kinderspiele dargestellt. Die Wiedergabe der direkten kindlichen Lebenswelt und der daran angeschlossenen Lehrinhalte stellt eine Ergänzung zu der reinen Grammatik dar und bietet eine heute sehr populäre pädagogische Lernunterstützung. Die Lateinlehre für Anfänger aus dem späten 15. Jahrhundert vom Mittelrhein beinhaltet eine solche Illustration, auf der kleine nackte Knaben in einem umzäunten Platz mit Spielzeugen wie Windrad und Klapper ihren Spielen nachgehen.[225] Möglicherweise lassen sich von solch einer kontextbezogenen Darstellung Parallelen zu den Miniaturen der Stundenbücher und anderer Handschriften herstellen. Wie sie hier vermutlich die Lernbereitschaft und Freude unterstützen und erleichtern sollten, werden die Darstellungen wohl auch in den

[223] Knipping, John B./Gerits, M.: Het kind in neerlands beeldende kunst, 2 Bde. Bd.1: De 15e tot de 18 eeuw. Wageningen 1944, S. 26.

[224] Vgl. Prohaska, Wolfgang: Kunsthistorisches Museum Wien 2 Bde. Bd. 2: Die Gemäldegalerie. München u. a. 1995, S. 60.

[225] Wilckens (1985), S. 12.

Stundenbüchern zur Unterhaltung und Förderung der Lesebereitschaft beigetragen haben.

Eine weitere Motivvariante des Kinderspiels im Kontext von Textstücken zeigen „Kinderalphabete“, wie sie beispielhaft von Hans Weiditz (um 1495–1536) (Abb. 23), Hans Holbein d. J. (1497/98-1543) und Albrecht Dürer (1471–1528) angefertigt wurden. Es handelt sich dabei um Zieralphabete, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert in Deutschland sehr beliebt waren und deren Wurzeln in der Buchillumination des Mittelalters liegen.[226] In Musterbüchern vereint dienten sie als Vorlagen für die Illuminatoren und Stecher.[227] Im Mittelalter fungierten die stark hervorgehobenen Initialen in Handschriften als „sprechende Bilder“[228], die je nach Gestaltung die Grenze zwischen Text und Bild verwischen und allegorische oder narrative Funktionen haben konnten. Ab dem 15. Jahrhundert findet sich neben den traditionellen Tier- und Pflanzenornamenten vielfach auch die Abbildung des Menschen. Zahlenmäßig am häufigsten trifft man dabei auf diese Kinderalphabete, die mit heiteren Kindergestalten erstmals 1490 in Italien auftauchen.[229]

Anders als bei den bisher gesehenen Marginalien finden sich die spielenden Kinder nun in konzentrierter Form direkt in den Text eingebunden, wo sie die dekorativen Majuskeln säumen. In die kleinen Quadrate gedrängt, gehen die in ihrer Rundlichkeit und Nacktheit an den Typus der Putti erinnernden, idealisierten Knaben Spielen und Beschäftigungen nach. Ihr Aussehen erinnert auch an die Kindergestalten des Israhel van Meckenem. Umrahmt von einer ornamental-floralen Gestaltung bewegen sie sich im Hintergrund der dominanten Buchstaben. Häufig sind ihnen Tiere, wie ein Bär, ein Hund oder ein Pferd, zugeordnet. Darüber hinaus verfügen sie aber auch über gängige Spielmittel wie Musikinstrumente[230] oder ein Steckenpferd[231]. Wie schon wiederholt festgestellt werden musste, herrscht auch an dieser Stelle über die Funktion solcher Kompositionen in der Forschung noch Unklarheit. Möglicherweise dienten die Kinderalphabete keinem speziellen textkohärenten Zweck und fanden nur als einzelne, schmückende Initialen Verwendung. Sie würden damit die Freude an einer fantasievollen Bild-Text-Gestaltung spiegeln, ähnlich wie man es u. a. auch für die Darstellungen in den Stundenbüchern vermuten kann.

Im 16. Jahrhundert wurde das Kind dann neben Holzschnitten verstärkt auch auf Gemälden dargestellt, um nach wie vor religiöse oder allegorische Themen, wie die Lebensalter oder die *Vanitas* – die Vergänglichkeit des Irdischen –, zu veranschaulichen.[232] Darüber hinaus finden sich Kinderspiele immer noch als

---

[226] Debes, Dietmar: Das Figurenalphabet. München 1968, S. 10ff.
[227] Ebd., S. 31.
[228] Sauerländer, Willibald: Initialen. Ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter (Wolfenbütteler Hefte, Nr. 16). Wolfenbüttel 1994, S. 5.
[229] Vgl. Debes (1968), S. 43.
[230] Beim Buchstaben B.
[231] Beim Buchstaben Y.
[232] Joppien (1988), S. 117, Durantini (1979), S. 179.

Randillustrationen in Stundenbüchern. Wie bei Jehan de Bel und Nicoló da Bologna zu sehen war, wurden bereits seit der Mitte des 14. Jahrhunderts diese Miniaturen sehr realistisch und lebensnah in Bezug auf die Alltagswelt dargestellt, was sich immer weiter fortsetzte.[233] In dem ca. 1520 entstandenen und prächtig illuminierten „Golfboek“[234] (Abb. 24) des Miniaturisten Simon Bening sind auf dem Blatt für den Monat Februar in der unteren Leiste Kinder zu erkennen, die Reifen treiben. Im September spielen die Jungen Golf, woher auch die Bezeichnung des Stundenbuches rührt. Willemsen unternimmt in ihrer Arbeit einen Vergleich dieses Werkes mit drei weiteren zeitnah entstandenen Stundenbüchern. Dabei kommt sie durch eine Analyse der abgebildeten jahreszeitlichen Spiele zu dem Ergebnis, dass sich in allen Exempeln gleiche oder ähnliche Spiele dargestellt finden.[235] Das ist zum einen ein Hinweis darauf, dass diese Spiele allgemein verbreitet waren und zum anderen auch ein Zeichen dafür, dass sie als typisch für die Jahreszeiten angesehen wurden. Hindman begründet die verbreitete Existenz solcher Spielszenen im Kalenderteil der Stundenbücher damit, dass die marginalen Kinderspiele als Parallele oder auch Kontrast zu den Tätigkeiten der Erwachsenen gesehen wurden.[236]

Sind die Kinder in den zahlreich entstandenen Stundenbüchern dieser Zeit bei ihren Spielen in einer erkennbaren Umgebung dargestellt, so handelt es sich fast ausnahmslos um außerhäusliche Bereiche. Einen besonders guten Einblick in das Spielmilieu bietet das Brügger „Stundenbuch des Herzogs von Olivares“[237] von 1505, dessen Kalendergestaltung ebenfalls Simon Bening zugeschrieben wird. Meist sind die Kinder in einer Stadt zwischen den Häusern, auf Plätzen, innerhalb einer Landschaft oder auf einer Wiese vor der Stadt gezeigt.

Anders verhält es sich in der Illumination „Kinderspiel“ (Abb. 25) aus der Splendor-Solis-Handschrift des Jörg Breu d. Ä. (um 1475/80–1537) aus den Jahren um 1531/32. Das Kinderspiel ist hier deutlich in den Fokus gerückt und schließt sich damit der Manier van Meckenems an. Es handelt sich um ein bemerkenswertes Beispiel aus dem Bereich der alchimistischen Schriften, sodass in diesem Fall der inhaltliche Bezugsrahmen der Illustration durch den Text eindeutig benannt werden kann. Durch die Darstellung sollte dem Betrachter und Leser vermittelt werden, wie einfach bzw. „kinderleicht“ chemische Vorgänge sein können. In einem bürgerlichen Wohnraum tollen elf teils nackte, teils bekleidete

[233] Demeude, Hugues: The Animated Alphabet. Paris 1996, S. 31.

[234] Hindman, Sandra: Pieter Bruegel's Children's Games, Folly and Chance. In: The Art Bulletin 63 (1981) S. 457.

[235] Vgl. Willemsen (1998), S. 237, Fig. 2.

[236] Hindman (1981) S. 447–475. Ein erstes Interesse für die Darstellung des Kindes innerhalb seines alltäglichen Lebensumfelds findet sich auch beispielhaft im Stundenbuch der Adelaide von Savoy. Vgl. Durantini (1979), S. 179, Abb. S. 180.

[237] Pergament, 19 x 13 cm, Valencia, Real-Colegio de Corpus Christ, f 6r. Siehe dazu: Willemsen (1998), S. 232ff.

Kinder herum.[238] Von einer erwachsenen Frau in rotem Kleid beaufsichtigt, spielen sie in einem bis auf eine Bank vor dem Ofen und eine Holzwanne auf dem Boden unmöblierten Raum mit Steckenpferden und Windrädern. Zum ersten Mal werden hier genaue Angaben über das Aussehen des Spielmilieus gemacht. Durch die Butzenscheiben an der linken Wand scheint Sonnenlicht in den blau gestrichenen Innenraum. Obgleich die Knaben in ihrem Verhalten und der Gestaltung ihrer Gesichter stereotyp erscheinen und eher an kleine Erwachsene erinnern, hat der Künstler doch die pralle Körperlichkeit und Haltung von Kindern dieses Alters eingehend studiert. So war es ihm möglich, durch die verschiedenen Bewegungsmomente das kindliche Spiel lebendig und natürlich erscheinen zu lassen. Neben den gängigen Spielmitteln sind außerdem bekannte Attribute wie eine Kette mit einem Zahnamulett, dem ebenso wie der Koralle[239] eine apotropäische Wirkung zugeschrieben wurde, und ein auf dem Boden umherziehbares Kissen abgebildet.[240]

Die Kinder sind offensichtlich bei ihren ausgelassenen Spielen in einem Wohnraum gezeigt, der an Dürers „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ erinnert[241] und keine anderen Funktionszusammenhänge deutlich sichtbar macht, aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur den Kindern zur Verfügung stand. Bezüge zum innerhäuslichen Spielumfeld wohlhabender Bürger in dieser Zeit erscheinen bei der Darstellung eine Rolle gespielt zu haben. Das Zimmer wirkt durch die kaum vorhandenen Möbelstücke auf den heutigen Betrachter zwar wenig behaglich, durch die Wiedergabe des einfallenden Tageslichts gelingt es Breu jedoch, eine atmosphärische Stimmung zu erzeugen. Das Kinderspiel ist nicht nur um seiner selbst willen motivisch aufgegriffen worden, sondern es vermittelt eine klare textbezogene Botschaft an den Betrachter: *„[…] Aber in Coagulation ist es das Leÿdendt drein gewürkt wirt/ Vnnd deshalb wirt dÿse khunst zugleÿcht dem spÿl der Kinder/ Dÿ so sÿ spÿlen das ob ist gelegen ligt ÿetz vnden:“*.[242]

---

[238] Diese bei Völlnagel, Jörg: Splendor Solis oder Sonnenglanz. Studien zu einer alchimistischen Bilderhandschrift. München/Berlin 2004 als ungewöhnlich bezeichnete Miniatur wird vom Autor durch die Anordnung innerhalb des Textes als die Verbildlichung der chemischen „Koagulation“ (Gerinnung) durch die Kinder im Vordergrund interpretiert (S. 79).

[239] Laut Ovids „Metamorphosen“ hat die rote Koralle eine Schutzwirkung gegen den „bösen Blick“, da sie aus auf den Sand tropfendem Blut des angeschlagenen Hauptes der Gorgo Medusa hervorgegangen sein soll.

[240] Vgl. Zander-Seidel, Jutta: Die Ikonographie der Kleider. Zur Rolle des Kostüms in den Splendor Solis- Miniaturen. In: Splendor Solis: Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband mit Beitragen von Ursula Götz u. a. Gütersloh/München 2005, S. 96. Vgl. zur Koralle: Schumm, Marianne: Das Kind im Schutz der Koralle. In: Württembergisch-Franken Jahrbuch 58 (1974), S. 200–208.

[241] Roth, Michael: Splendor Solis oder Sonnenglanz. Von der Suche nach dem Stein der Weisen. Kat. zur Ausst. im Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 24. Juni – 11. September 2005. Berlin 2005, S. 80.

[242] Zit. nach Völlnagel, Jörg: Transkription des Textes. In: Splendor Solis: Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband mit Beiträgen von Ursula Götz u. a. Gütersloh/München 2005, S. 115.

Der Text liefert den eindeutigen Hinweis, dass das Kinderspiel als Ausdruck des ausgelassenen und einfachen Treibens galt und daher zur Untermauerung des beschriebenen Sachverhalts der Koagulation bzw. Gerinnung geeignet schien. Die Darstellung steht dabei allerdings in keinem direkten Bezug zu den Textinhalten, im Sinne, dass ein chemisches Element, Laborgerätschaften o. ä. zu sehen wäre. Die Bildaussage und der Bezug zum Text waren scheinbar für den Leser direkt verständlich.

Einen gänzlich anderen Bezugsrahmen für die Darstellung von Kinderspielen, die aber ebenso in einem direkten Bild-Text-Bezug stehen, haben die Bilder im „Trachtenbuch“[243] des Augsburgers Veit Konrad Schwarz (1541–1587/88) aus den Jahren um 1561, in dem er sein Leben von Kindheit an schildert. Es finden sich mehrere Illustrationen mit Kinderszenen im außer- und innerhäuslichen Bereich, die von dem Künstler Jeremias Schemel angefertigt wurden. Ebenso wie bei den Bildern und Texten über das Leben seines Vaters Matthäus Schwarz (1496–1574)[244], dem Buchhalter der Familie Fugger, sind die Szenen aber nicht mehr in einen religiösen, allegorischen oder moralischen Kontext eingebettet. In erster Linie handelt es sich um die Schilderung und Visualisierung der eigenen Biografie mit dem Fokus auf typische Erlebnisse und die eigene Kleidung.[245] Der Protagonist, der zum Teil mehrmals in ein und demselben Bild zu sehen ist, definiert sich dabei ganz über seine prachtvolle Kleidung, die ihn als wohlhabenden Augsburger Bürger ausweist und offenbar eine äußerst wichtige Rolle in seinem Selbstverständnis spielte. Einordnen lässt sich dieses Werk in die seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkommende Gattung der bürgerlichen Lebensbeschreibungen im deutschsprachigen Raum sowie die sich im 16. und 17. Jahrhundert entwickelnden Trachtenbücher. Die Bücher von Vater und Sohn Veit können daher als „Kostümbiografien“ bezeichnet werden.[246] Dem Autor war es ein primäres Anliegen, den eigenen Namen zu tradieren und das Leben von Kindheit an – zu der auch die Kinderspiele gehörten – zu beschreiben.[247] Die Trachtenbücher heben sich durch ihre einmalige Text-Bild-Komposition und die besondere Beachtung der Kleidung eindrucksvoll von anderen Beispielen ab.

Unter den Blättern der Biografie des Veit Konrad Schwarz befinden sich zwei motivisch bemerkenswerte Tafeln, die dem Betrachter, verbunden mit einem erläuternden Text, Kinderspiele im Freien als zentrales Motiv vor Augen bringen.

---

[243] Braunschweig, Herzog Anton Ullrich-Museum, Hs. 27 Nr. 67 b.

[244] Braunschweig, Herzog Anton Ullrich-Museum, Hs. 27 Nr. 67 a.

[245] Mentges, Gabriele: Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuches von Matthäus Schwarz. In: Bochert, Angela/Dressel, Ralf (Hrsg): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 58f.

[246] Gattineau-Sterr, Susanne: Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung in kunsthistorischem Zusammenhang. München 1996 (Diss. Bern 1996).

[247] Velten, Hans Rudolf: Das selbst geschriebene Leben. Eine Studie zur deutschen Autobiographie im 16. Jahrhundert (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 29). Heidelberg 1995, S. 324.

Der Autor zeigt sich selbst und in welcher Kleidung und mit welchen Spielen er sich in seiner Kindheit beschäftigte. Im Unterschied zu den bisher betrachteten Beispielen ist hier zum ersten Mal eine namentlich fassbare Person bei Spielen gezeigt. Dem Kinderspiel kommt eine starke Gewichtung zu, da es nicht mehr nur am Rand eines zentralen Textes auftaucht, sondern als eine eigenwertige Illustration. Die Wiedergabe des Spielens ist hier, wie beispielsweise auch bei der zuvor benannten Tradition der Darstellung der Lebensalter, in seiner Typik für die Lebensphase der Kindheit angegeben. Auf der Tafel „Sommerliche Kinderspiele“[248] (Abb. 26) ist Schwarz achteinhalbjährig in einer Straßenkulisse sechsmal zu sehen, wie er einen Reifen schlägt, bei einem Wurf- und einem Kugelspiel, beim Vogelfangen, beim Spielen mit Stäbchen und beim Murmelspiel.[249] Bei den „Winterfreuden“[250] ist er viermal gezeigt, zusammen mit anderen Jungen. Sie fahren Schlitten, Schleifen, werfen Schneebälle und üben den Zweikampf.

Die Abbildungen geben einen detaillierten und in dieser zusammenführenden Form raren Eindruck von den gängigen Kinderspielen auf deutschen Straßen im späten 16. Jahrhundert. Dabei handelt es sich allerdings ausschließlich um Spiele für Knaben. Ob und womit sich Mädchen des Bürgertums beschäftigen konnten, bleibt hier offen. Die Bildkomposition ist geschickt angelegt[251], sodass Schwarz synchron bei verschiedenen Spielen auf einem Blatt zu sehen ist. Die einzelnen Spiele führen im „Zickzack-Verlauf“ in Diagonalen vom Vorder- bis in den Hintergrund. Durch die verschiedenen Bewegungsmomente und Haltungen der Personen – bald ist es die Vorder-, bald die Rückenansicht oder die Ansicht im Profil – herrscht der Eindruck eines regen Treibens. Die Statur der Knaben ist entgegen dem überlieferten Alter recht männlich und stämmig. Dennoch sind die Figuren durch ihre Handlungen und die weicheren Gesichtszüge als Kinder zu identifizieren.

In einem ebenfalls engen, aber nicht personengebundenen Bild-Text-Bezug steht der Holzschnitt „Kinderstube“ (Abb. 27) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts des sogenannten Trostspiegel- oder Petrarca-Meisters (tätig im 2. Drittel des 16. Jahrhunderts). Er zeigt eine Variante, in der weltliche, spielende Kinder häufiger auftauchen: in Familiendarstellungen mit einem genrehaften Kontext.[252] Es handelt sich hier um eine Illustration zu Francesco Petrarcas (1304–1374) „De remediis utriusque fortunae“, einem einzigartigen Werk mit Anleitungen für ein glückliches Leben nach christlichen Maßstäben. Auf zahlreichen Holzschnitten des Künstlers sind Kinder, zum Teil bei ihren Spielen, zu sehen. Anhand der Dar-

[248] Fink, August: Die Schwarzen Trachtenbücher. Berlin 1963, S. 199.

[249] Vgl. ebd., S. 198.

[250] Veit Konrad Schwarz, “Winterfreuden”, Pergament, 23,5x 16 cm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum.

[251] Bei dem Künstler, der die Vorzeichnungen und Bildanlagen Veits umsetzte, handelt es sich nach Fink (1963) um Jeremias Schemel (S. 61).

[252] Es handelt sich bei dem Künstlernamen um einen Notnamen, der sich auf die 258 von ihm angefertigten Illustrationen zu Petrarcas „Trostspiegel“ bezieht.

stellungen wird die positive Deutung des Bauern- bzw. des Handwerkerstandes deutlich. Mit einem negativen Unterton wird hingegen die Anschauung über den Adel und das städtische Patriziat erkennbar.[253] Genau um jene gesellschaftliche Schicht handelt es sich bei der vorliegenden Illustration.

In der Stube eines städtischen Bürgerhauses spielen sieben Kinder unter Aufsicht und Belehrung der Eltern sowie einer Magd mit Schlägern nebst Lanzen und tollen durch die Wohnstube. Die Gestalt der Kinder ist im Einzelnen wenig detailreich modelliert. Dennoch sind sie aufgrund ihrer Größe und Beschäftigungen als Kinder zu erkennen. Auch hier findet sich wieder ein nacktes Kleinkind, das sich in einem Laufgestell links im Bild fortbewegt. Inhaltlich geht es um die Freude, die der Mann an einer fruchtbaren Frau hat, die er aber gleichzeitig auch belehren und in ihrer übermäßigen Gesprächigkeit dämmen muss.[254] Der Künstler zählt zu den wichtigsten deutschen Grafikern der Dürerzeit, ist jedoch aufgrund fehlender Signaturen namentlich nicht mehr fassbar. Seine zahlreichen Blätter sind Illustrationen zu humanistischen Schriften und Tugendspiegeln. Das Blatt offenbart neben den enthaltenen moralischen Anspielungen einen Einblick in das Wohnmilieu der Kinder des städtischen Patriziats. Sie sind hier Teil einer familiären Szene, die durch die Vielfalt der Handlungsmomente einen wirklichkeitsnahen und universalen Charakter erhält, sodass sich Leser und Betrachter in einer ähnlichen Situation wieder erkannt haben mochten.

In den Niederlanden wurden im 16. Jahrhundert auffallend häufig spielende Kinder abgebildet, da man die Nützlichkeit des kindlichen Spiels bei der Erziehung erkannt hatte und Kindern innerhalb der bürgerlichen Familienkultur ein hoher Stellenwert zukam. Dies bezeugt das wichtige und einzigartige Gemälde „Kinderspiele" (Abb. 28) aus dem Jahr 1560 von Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525/30–1569), das als Meilenstein in der Darstellung des spielenden Kindes gewertet werden muss. Losgelöst von einem religiösen, allegorischen und auf den ersten Blick moralisierenden Zusammenhang werden hier zum ersten Mal nicht weniger als 78 verschiedene Kinderspiele vereint gezeigt, denen die über die gesamte Bildfläche verstreuten Gruppen und Einzelfiguren auf den Straßen einer Stadt vergnügt nachgehen.[255]

Bruegel entfaltet hier von einem hohen Betrachterstandpunkt aus durch die Wiedergabe ausladender Bewegungen der Akteure, die mit allerlei verschiedenen Spielgeräten wie Reifen, Steckenpferden und Würfeln ausgestattet sind, ein lebhaftes und kindliches Treiben als autonomes Bildthema. Die Kinder – es handelt sich zum ersten Mal bei den hier analysierten Beispielen um Jungen und Mädchen – wirken trotz scheinbar genauer Beobachtung ihres Spiels oftmals durch die Kleidung und den Gesichtsausdruck wie kleine Erwachsene. Die Wiedergabe des

---

[253] Scheidig, Walther: Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen [1532]. Berlin 1955, S. 9.
[254] Ebd., S. 121.
[255] Frenzel (1978), S. 13.

spezifisch Kindlichen war offensichtlich nicht das primäre Anliegen des Künstlers; vielmehr ging es ihm darum, möglichst viele Kinderspiele auf einer begrenzten Bildfläche zu versammeln. Die Volkskundlerin Jeanette Hills konnte den Dokumentationswert und Quellengehalt des Bildes in ihrer Arbeit herausstellen, indem sie die zahlreichen, heute zum Teil vergessenen Spiele benennt und beschreibt.[256] Ein ähnliches Beispiel stammt von Maerten van Cleve d. Ä. (1527–1581) aus dem Jahr 1570.[257] Hier werden, ähnlich wie bei Bruegel, zahlreiche Kinder in einer Stadt bei 20 verschiedenen Spielen im Freien gezeigt. Van Cleve hat eine andere Ansicht gewählt, die das Treiben nicht aus der Vogelperspektive auf der Bildfläche entfaltet. Aus diesem Grund wirkt die Darstellung weniger dokumentarisch und übersichtlich, sondern vielmehr so, als befände sich der Betrachter in direkter Nähe.

Obgleich es zunächst anmuten mag, als habe Bruegel in dokumentarischer Form zahlreiche Beobachtungen von Kinderspielen in einem Werk synthetisiert, so ist doch mit einiger Sicherheit davon auszugehen, dass sich eine über das Sichtbare hinausreichende sinnbildliche Komponente dahinter verbirgt, die heute nicht mehr nachzuvollziehen ist.[258] Die zuvor aufgeführten Darstellungen spielender Kinder waren zum Teil in einen inhaltlichen oder doch motivischen Kontext eingebettet. Hier handelt es sich um ein Gemälde, wo dies entfällt, was aber möglicherweise nicht die sinnbildliche Bedeutung betraf, die sich dem damaligen Betrachter aufgrund seiner Erfahrung und seines Wissens erschlossen haben mag. Für Durantini müssen alle Einzelelemente des Bildes interpretativ zusammen gesehen und als eine Allegorie des Lebens verstanden werden. So lässt sich eine Verbindung zu dem populären zeitgenössischen Sprichwort *„Es ist ein Kinderspiel“* herstellen, das die Bedeutungslosigkeit des menschlichen Treibens verdeutlichen sollte.[259] Dass sich auch Erwachsene an den Spielen beteiligen, kann ein Verweis darauf sein, dass Narretei bereits im Kindesalter beginnt und sich im Erwachsenenalter fortsetzt.

Wie es auch in der zeitgenössischen Literatur thematisiert wurde, kann das Motiv damit zum einen auf die Bedeutungslosigkeit des menschlichen Tuns hinweisen und zum anderen auch als ein moralisierender Appell gegen törichtes Verhalten verstanden werden. Denn Kinder galten in ihrer vermeintlichen Unschuld als besonders gefährdet durch das sündhafte und verwerfliche Treiben der Erwachsenen und liefen Gefahr, es diesen später gleich zu tun. Unterstützt wird diese Auslegung dadurch, dass die Kinder zum Teil Imitationsspiele betreiben, bei

---

[256] Hills, Jeanette: Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d. Ä. (1560): eine volkskundliche Untersuchung (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 10). Wien 1957.

[257] Marten van Cleve, „Kinderspiele“, 74 x 106 cm, Musée Municipal, St. Germain-en-Laye. Inhaltlich ist es in ähnlicher Richtung zu deuten wie Bruegels Kinderspiele.

[258] Eine Zusammenstellung verschiedener Interpretationsansätze findet sich bei Durantini (1979), S. 181.

[259] Vgl. Durantini (1979), S. 181.

denen Aktivitäten der Erwachsenen im Spiel nachgeahmt werden. Dabei kann auch eine satirisch-belustigende Assoziation intendiert gewesen sein.[260]

Diese Interpretationsebenen spiegeln eine Sicht auf Kinder im 16. Jahrhundert wider, die sich auch in der zeitgenössischen Literatur nachweisen lässt. In den Niederlanden war es vor allem die verbreitete Lehre Johannes Calvins (1509–1564), der in Anknüpfung an Augustinus durch Auslegung und Kommentierung der Bibel eine besondere Auffassung von der Erbsündenlehre hatte, die dem Menschen von der Empfängnis an anhafte.[261] Nach Calvin sind bereits die Neugeborenen von der Verderbtheit betroffen, und die Taufe kann lediglich ein Symbol des Bundes mit Gott sein, nicht aber die Korruptheit des Menschen korrigieren. Denn die Sündhaftigkeit endet für ihn erst mit dem Tod und jeder Mensch, der ein gläubiges Leben hinter sich hat, wird durch Gott von der ewigen Verdammnis verschont.[262] Je jünger das Kind, desto weniger zeigen sich nach Calvin die Auswirkungen der Erbsünde in bösartigem Verhalten. Mit zunehmendem Alter und der Reife jedoch wächst das Bewusstsein für schlechte Taten. Gleichzeitig begegnet Calvin den Kindern aber nicht uneingeschränkt negativ und sieht sie vielmehr als Geschenke Gottes und Vorbilder für die Erwachsenen. Den Eltern und der Gesellschaft verlangt er deshalb die Verantwortung ab, die Kinder durch die Taufe und eine strenge Erziehung zum rechten Glauben und moralischem Handeln zu disziplinieren.[263] Vor dem Hintergrund seiner Prädestinationslehre geht Calvin außerdem davon aus, dass zwar nur ein Teil der Kinder von Gott zur Seligkeit erwählt sei. Da aber nicht eindeutig zu erkennen sei, welche Kinder das sind, sollte jedes bei der Erziehung gleichbehandelt werden.

Auch in Deutschland setzten sich in dieser Zeit Theologen wie etwa Martin Luther (1483–1546) und Philipp Melanchthon (1497–1560) für das Wohl der Kinder ein, indem sie beispielsweise ein Schulsystem forderten, in dem die Kinder erzogen werden sollten. Auch Luther ging wie Augustinus von der bereits dem Kinde innewohnenden Erbsünde aus, die sich für ihn aber erst ab einem Alter von ca. sieben Jahren mit zunehmend rationalem Handeln offenbarte. Es erschien ihm daher unerlässlich, dass die Erwachsenen – Eltern und Erzieher – die Kinder zum rechten Glauben erzogen und sie nach Möglichkeit nicht sündigen ließen. Auf dem Konzil von Trient, das in vier Sitzungsperioden zwischen 1545 und 1563 stattfand, wurde das Erbsündendogma, dem eine entscheidende Bedeutung für die

---

[260] Wilckens (1986) bringt die Gemälde von Bruegel und van Cleve in Zusammenhang mit einem Straßburger Flugblattstich des Jacob van Heyden aus dem Jahr 1632, der sich an den Schriften von Jacob Cats orientiert. Dort heißt es: „Alles warum die Menschen rennen, kann man billig Kinderspiel nennen… Dieses Spiel ist nur ein Bild, was jetzt in der Welt wird gespielt." (S. 13).

[261] Pitkin, Barbara: „The Heritage of the Lord": Children in the Theology of John Calvin. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001, S. 165.

[262] Gross, Julius: Geschichte des Erbsündendogmas, 5 Bde. Bd. 4: Das Erbsündendogma seit der Reformation. München/Basel 1972, S. 72.

[263] Vgl. ebd., S. 189 f.

Sicht auf Kinder und die Phase der Kindheit zukam, erneut aufgegriffen und präzisiert. Man bekräftigte 1546 im „Decretum de Peccato Originali", dass die Ursünde Adams im Paradies auf seine gesamte Nachkommenschaft Auswirkungen habe und somit auch jedem Neugeborenen innewohne. Der Mensch ist durch die Schuld Adams aber nicht vollends verdorben, kann Gnade empfangen und in gerechte Werke umsetzen. Die Taufe dient der Tilgung der Erbsündenschuld. Die „Begierlichkeiten" des menschlichen Geschlechts verbleiben, da die „Korruptheit" nicht zu beseitigen ist.[264]

Dass das Kinderspiel auch im 16. Jahrhundert immer noch eine Rolle in Darstellungen der Lebensalter spielte und die Phase der Kindheit nach wie vor eng mit dem Spielen in Verbindung gebracht wurde, zeigt Nicolaes de Bruyns (um 1565–1656) „Die neun Lebensalter" [265] (Abb. 29) nach Marten de Vos (1532–1603). Bei der Phase der Kindheit positioniert der Künstler die spielenden Kinder vom Vordergrund bis in den Hintergrund hinein und veranschaulicht durch die verschiedensten außerhäuslichen Spiele, wie Stelzenlaufen, Ringelreihe, Blindekuh, Reifen und das Treiben eines Kreisels, ihr altersgemäßes Vergnügen. Wie bei Bruegel sind auch hier Mädchen im Freien zu sehen, die jedoch deutlich in Gruppen getrennt von den Jungen spielen.

Neben diesem Darstellungstypus der Lebensabschnitte finden sich Kinder mit ihren Spielzeugen in einem ähnlichen inhaltlichen Zusammenhang auch auf Cebes-Tafeln. Diese Ikonografie bezieht sich auf eine philosophische Schrift, die in der Zeit des Humanismus großes Interesse erregte. Sie bietet einen Dialog, der die detailreiche Beschreibung eines Gemäldes mit dem Motiv des menschlichen Heilsweges beinhaltet, und der mit dem Schüler des Sokrates Cebes von Theben in Verbindung gebracht wird.[266] Seit der ersten Übersetzung und Veröffentlichung im 15. Jahrhundert verbreitete sich diese Schrift in Europa, und bis in das 18. Jahrhundert hinein wurde die literarische Beschreibung (Ekphrasis) von Künstlern immer wieder bildlich umgesetzt bzw. das vermeintlich ehemals vorhandene Gemälde rekonstruiert.[267] Die Kinder stehen dabei am Anfang dieses langen und ereignisreichen Weges zu Glück und Heil, der das ganze Leben umfasst.

Wie bisher zu erkennen war, ist das Motiv des spielenden Kindes neben einigen Gemälden und Buchilluminationen am häufigsten in der Grafik aufgegriffen worden. Es findet sich in dieser Epoche aber darüber hinaus auch in Zusammenhang mit der Dekoration von Gebrauchsgegenständen. Im 16. Jahr-

---

[264] Gross (1960), S. 20.

[265] Mooij (1997), S. 117, Nr. 97.

[266] Hirsch-Luipold, Rainer u. a. (Hrsg.): Die Bildtafel des Kebes: Allegorie des Lebens (Schriften der späteren Antike zu ethischen und religiösen Fragen, Bd. 8). Darmstadt 2005. Schleier, Reinhart: Tabula Cebetis oder „Spiegel des menschlichen Lebens/darin Tugent und Untugent abgemalet ist". Studien zur Rezeptionsgeschichte einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1973, S. 10.

[267] Orgel, Stephen: Cebes in England. English Translations of The Tablet of Cebes from Three Centuries with Related Materials. New York/London 1980.

hundert taucht das spielende Kind vermehrt auf Tapisserien auf, wie das Beispiel eines Blütenteppichs (Abb. 30) aus dem frühen 16. Jahrhundert aus Tournai zeigt.[268] Tournai im Herzogtum Burgund war an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum für die sogenannten Millefleurs-Tapisserien, deren Charakteristikum die Darstellung vieler Pflanzen war. Zu sehen sind hier neun unbekleidete blonde Jungen, die auf einer blühenden Wiese im Sitzen, Knien und Laufen mit Spielzeugen oder Spielen beschäftigt sind. Umgeben sind sie von Tieren, wie Pfauen und anderen Vögeln sowie Hasen. Auffällig ist neben den variationsreichen Bewegungsmomenten und abwechslungsreichen Spielen, wie z. B. mit einer Trommel, einer Trompete oder einer Drehmühle, das paradiesische Umfeld, in dem sie neben den Tieren gezeigt werden. Der zentrale und stattliche Pfau, der hier in Zusammenhang mit der Auferstehung Christi bzw. durch seine Schmuckfedern als Sinnbild des Paradieses gedeutet werden kann, gibt einen Hinweis auf eine mögliche christlich-religiöse Komponente des Motivs.[269]

Vom 14. bis in das 16. Jahrhundert hinein gab es eine Blütezeit der Tapisserie, und es war üblich, herrschaftliche Wohnräume mit diesen Teppichen auszustatten.[270] Gängiger als Kinderspiele waren biblische, moralische und profane Themen, wie Kriege, Jagden, Reisen, geschichtliche Ereignisse, Romane, Symbole, Exotisches oder aktuelle Begebenheiten.[271] Das vorhandene Motivrepertoire mit Jägern und ihren Waffen sowie den entsprechenden Jagdtieren wurde im Fall dieses Blütenteppichs ersetzt bzw. verharmlost durch Kinder mit ihren Spielzeugen und Haustieren.[272] Möglicherweise war das Kindermotiv damit nicht nur ein Sinnbild für das unschuldige, unbeschwerte Dasein, was durch die Nacktheit der Kinder betont wird, sondern auch ein Verweis auf das Paradies[273] mit einem friedlichen Miteinander von Mensch und Tier – was aber offenbar nur im Zustand des unbedarften, kleinen Kindes, nicht aber im Erwachsenenalter möglich schien.

---

268 Vgl. dazu: Kurth, Betty: Die Tourainer Blütenteppiche. In: Die Kunst für Alle 40 (1925), S. 257–264.

269 Riché, Pierre/Alexandre-Bidon, Danièle: L'enfance au Moyen Age. Paris 1996, S. 218. Diese Auffassung rührt von den Beobachtungen des römischen Naturforschers Plinius d. Ä. her, dass der Pfau im Herbst sein Schmuckgefieder verliert und ihm neue Federn wachsen. Daneben hielt man das Fleisch des Pfaus für unverweslich und damit ewig. In der frühchristlichen Kunst stand der Pfau damit als Sinnbild für Unsterblichkeit. Erst mit dem ausklingenden Mittelalter wandelt sich diese Einschätzung durch das prächtige Gefieder des Vogels auch zum Ausdruck von Stolz und Eitelkeit. Vgl. dazu: Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München 2007, S. 94f.

270 Ebd., S. 218.

271 Joubert, Fabienne: La tapisserie au Moyen Age. Rennes 2000, S. 13ff.

272 Gouédo-Thomas, Catherine/Motsch, Sophie: Quatre siécles d'histoire de la tapisserie: Trésor du Musée des Arts décoratifs. Kat. zur Ausst. in Clergoux in Corrèze, 18. Juni – 16. September 2007. Corrèze 2007, S. 18.

273 Häufig finden sich auf den Blütenteppichen Szenen mit Maria im Garten, die auf das Paradiesgärtlein bzw. durch die Interpretation des Hohenlieds 4,12 auf den Hortus Conclusus Bezug nehmen.

In diesem Fall kann erneut eine Verbindung zu der Beobachtung der *innocentia* im Kindesalter zum Tragen kommen. Der vermeintliche Kontrast zwischen der kämpferischen und kriegerischen Gesinnung vieler Fürsten, die sich überwiegend auf solchen Tapisserien verbildlicht findet, und der Ausgestaltung ihrer Wohnräume mit derartigen harmlosen Motiven von spielenden Kindern und Tieren in einem Paradiesgarten ist überraschend. Möglicherweise illustriert solch ein Teppich, wenn die dargelegte Deutung zutrifft, auch den Wunsch nach einem friedvollen Miteinander der Menschen.

Einen ebenfalls auf den ersten Blick gänzlich profanen Bezugsrahmen hat das Motiv des spielenden Kindes auf einer florentinischen Geburtstafel (Desco da parto)[274] (Abb. 31) von Giovanni di Ser Giovanni, genannt Lo Scheggia (1406–1407/1486), entstanden zwischen 1440 und 1450. Eine solch aufwendig bemalte Geburtstafel wurde der Wöchnerin mit Speisen oder Geschenken überreicht. Die Illustration auf der Vorderseite zeigt auf einer runden Bildfläche neun Kinder und einen Hund, die auf einer Wiese vor mehreren Gebäuden ihren Spielen nachgehen. Es handelt sich ausschließlich um Jungen – anhand der Kleidung und der Umgebung als Kinder der Oberschicht bzw. des höfischen Milieus auszumachen –, die mit ausschreitenden und ausgreifenden Bewegungen in das „Gioco del Civettino“ (Spiel des Käuzchens), das eine Mischung aus Boxen und Fechten darstellte, vertieft sind. Auffallend ist das Ausstrecken des einen Armes, während die andere Hand vor das Gesicht gehalten wird. Bei diesem in Florenz sehr geläufigen Spiel musste durch schnelle Arm- und Beinbewegungen der Gegner angegriffen werden, um einen bestimmten Abstand zu dem Anderen zu durchbrechen. Auf harmlose Weise wird hier der spätere Kampfesmut der Jugendlichen erprobt. Im Vordergrund spielen zwei deutlich jüngere Knaben mit einem Hund. Sehr detailreich und lebendig schildert der Künstler ein Kinderspiel seiner Zeit.

Die Tafel bezieht sich in der beidseitigen Bemalung ganz auf das Thema des Kindes und seines Spiels. Denn auf der Rückseite konnte im Zuge restauratorischer Maßnahmen ein weiteres Gemälde freigelegt werden, das zwei ringende Kleinkinder zeigt. Beide Knaben sind nackt auf einer Wiese zwischen zwei Bäumen gezeigt, an denen Wappenschilde hängen. Sie halten sich gegenseitig mit einer Hand an den Haaren des Gegners fest, während die andere Hand in die Schamgegend greift. Anders als die Knaben auf der anderen Seite erinnern diese Kleinkinder in Gestaltung und ihrem Tun an den bekannten Typus des Putto. In Korrespondenz mit dem Gemälde auf der Vorderseite können hier inhaltlich Verweise auf die Fruchtbarkeit der Frau bzw. der Familie gegeben sein, die viele

[274] Die Forschung kann nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich um eine Geburtstafel handelt. Andere Zuschreibungen, die in der Vergangenheit vorgenommen wurden, sind die Funktionen als Teil einer Hochzeitstruhe (cassone) oder einer Stuhlrückenlehne. Vgl. dazu: Cavazzini, Laura (Hrsg.): Il fratello di Masaccio Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia. Kat. zur Ausst. in der Casa Masaccio, 14. Februar – 16. Mai 1999. Florenz 1999, S. 72. Francolini, Stefano/Vervat, Muriel: Il Gioco del civettino dello Scheggia: il ritrovamento di un ulteriore dipinto e la tipologia dell'oggetto. In: Kermes 42 (2001), S. 51–63. Alt (1966), S. 256, Biral, (2005), S. 120.

kräftige Jungen zur Welt bringt, welche zu tapferen Männern heranwachsen.[275] Die Identifikation als Geburtstafel ist durch die dargestellten Themen wahrscheinlich, die in direktem Zusammenhang mit der Geburt eines Sohnes gestanden haben könnte und der Wöchnerin den Blick in eine mögliche Zukunft gewähren sollte.

Als letzter Aspekt soll ein Blick auf den Bereich der Skulptur geworfen werden, in dem im 15. und 16. Jahrhundert das namenlose weltliche Kind überwiegend in Zusammenhang mit religiösen Szenen auftaucht. Die Darstellung des spielenden Kindes als Typus wurde bei biblischen Kindergestalten sehr individualisiert und realistisch aufgegriffen, wie es beispielsweise das Altarretabel mit der „Familie der Heiligen Anna“ (Abb. 32) aus der Sankt Annakapelle in Oudergen von 1500–1510 zeigt. Zu sehen sind die heilige Anna im Kreise ihrer drei Gatten und drei Töchter mit deren Kindern – darunter Judas Thaddäus mit einem kleinen Steckenpferd – und weitere Personen.[276] Auch die Schnitzerei des „Annenaltares“ von dem Antwerpener Meister Adrian van Overbeck aus dem Jahr 1513 (Abb. 33) in der Probsteikirche St. Mariae Geburt in Kempen ist als wichtiges Beispiel aufzuführen.[277] In einer bewegten Menschenansammlung, in deren Zentrum Maria mit dem Jesuskind und die heilige Anna sitzen, befinden sich einige Kinder. Zwei von ihnen spielen im Vordergrund auf den Fliesen in Schachbrettmuster mit kleinen goldenen Bällen und Stöckchen ein Spiel. Ebenso findet sich das Steckenpferd bzw. das Kinderspiel im Rahmen der Heiligen Sippe-Darstellung auf Gemälden wie beispielsweise dem „Inzigkofer Altar“ von Hans und Jakob Strüb (um 1465/75–1528/30) aus dem Jahr 1505.[278]

Von dieser Entwicklung war der Schritt nicht mehr weit, auch namenlose Kinder bei ihren Spielen mit in die Szenen aufzunehmen. Ein Beispiel für die Wiedergabe eines namenlosen, weltlichen Kindes ist ein kleiner Junge auf einem Steckenpferd, der die Szene der Kreuztragung auf dem „Antwerpener Passions-Retabel“ (Abb. 34) von Anfang des 16. Jahrhunderts im Vordergrund begleitet. Antwerpener Retabel wurden besonders im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts mit einer gewissen Standardisierung der Gestaltung für den Export in Antwerpen, Brüssel und Mecheln gefertigt.[279] Auf sehr narrative Weise verbildlichen die Holzfiguren die Passion, die Geschichte Mariens oder anderer Heiliger. Denkbar wäre eine Deutung des spielenden Knaben einerseits in Richtung einer symbolischen Verkörperung des gemeinen Volkes, das Jesus verächtlich behandelt, bzw. der in

---

[275] Vgl. Cavazzini (1999), S. 74.

[276] Ein ähnlicher Figurentypus ist auf dem Retabel der Gertrudenbruderschaft aus der Burgkirche in Lübeck, St. Annen Museum von 1509 zu sehen. Aus dem Bereich der Tafelmalerei ist eine Spielszene auf einem Altarflügel im Halberstädter Dommuseum eines deutschen Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzuführen. Abb. in: Giesen (1969), S. 489.

[277] Abb. in: Biral (2005), S. 103.

[278] Tannenholz, 156 x 53,5 cm, Sammlung Würth, Schwäbisch Hall.

[279] Biral (2005), S. 222.

Kindergestalt gezeigten Torheit der Welt gegenüber dem wahren Glauben.[280] Hier lässt sich z. B. eine Parallele zu der Kinderdarstellung im „Stockholm-Kassel Stundenbuch" (Abb. 16) herstellen, wo die spielenden Kinder in direkten, möglicherweise kontrastiven Bezug zu den Heiligen gesetzt sind. Zum anderen trägt das Kind aber auch zur Verlebendigung der Szene bei und bringt das dargestellte Geschehen dem gläubigen Betrachter so näher.

Auch Misericordien, die Stützbretter unter den Sitzen im Chorgestühl, konnten mit Schnitzereien verziert sein, die Kinderspiele zeigen. Der Begriff leitet sich von dem lateinischen Wort für Barmherzigkeit ab. Ihre Funktion entspricht ganz diesem Wortsinn: Während die eine Seite des Mönchschors beim Psalmgebet stehen musste und die andere saß, wurden die Sitzflächen der Chorbestuhlung hochgeklappt. An der Unterseite sind die Misericordien in Form eines Stück Holzes angebracht, auf denen man sich stehend abstützen kann. Beispiele finden sich in den Niederlanden z. B. in Dordrecht und Hoogstraten[281]. Die Misericordie in der Grote Kerk in Dordrecht, die der Werkstatt des südniederländischen Holzschnitzers Jan Terwen Aertz (gest. 1589) zugeschrieben wird (Abb. 35), zeigt zwei puttenähnliche, halb nackte Kinder, die sich auf Steckenpferden mit Lanzen bekämpfen (kurz vor 1540).[282] Bemerkenswert ist dabei, dass der Motivkreis dieser auf Höhe des Unterleibs befindlichen Stützen überwiegend negative Darstellungen, wie am Beispiel des Magdeburger Doms klar auszumachen ist, die Sünden, Laster und Dämonenkämpfe umfasst.[283] Folglich könnte dem Kinderspiel in diesem Kontext eine negative und sündhafte Bedeutung zugewiesen worden sein, wie sie auch in den zeitgenössischen Quellen in Bezug auf die Erbsünde und sündiges, affektives Verhalten des Kindes zu finden ist. Auffällig ist, dass sich Form, Inhalt und die marginale Anbringung dieser Schnitzwerke an den Bildprogrammen der Stundenbücher orientieren.[284]

Eine idealisierte und aus einem narrativ-religiösen Kontext gelöste Figurenauffassung, ähnlich der der italienischen Putti auf den Sängerkanzeln Donatellos und della Robbias, findet sich auf dem Dresdner „Kinderfries" von Christoph Walther I. (gest. 1546) aus dem Jahr 1535.[285] Heute eingelassen in die Fassade eines modernen Wohn- und Geschäftshauses, erinnern die Zierleisten an den Runderker des ehemaligen Gebäudes. In lebhafter Form bewegen sich kleine nackte Kinder in ausgelassenem Gebaren auf dem Erker eines bürgerlichen Wohnhauses an der Ecke Frauenstraße-Neumarkt und verkörpern möglicherweise vor allem die Lebensfreude. Im Gegensatz zu den Misericordien zeigen die Kinder hier einen

---

280 Willemsen (1998), S. 221.
281 Albrecht Gelmers, 1548, Holz, St. Catharinenkerk.
282 Knipping/Gerits (1944), S. 36.
283 Vgl. dazu die Beobachtung zu Misericordien und ihre ikonografischen Zusammenhänge in: Michael, Hans: Das Chorgestühl des Magdeburger Doms. Leben-Jesu-Tafeln und Misericordien 1360 und 1844. Magdeburg 2002.
284 Willemsen (1998), S. 206.
285 Vgl.: http://www.neumarkt-dresden.de/kinderfries.html <10.01.2010>.

lebensfrohen Reigen, der eindeutig eine positive Zuschreibung an das Kind und sein Tanzspiel bedeutet.

Die Betrachtung hat gezeigt, dass das spielende Kind überwiegend im Bereich der Grafik und in Stundenbüchern auftaucht. Zum ersten Mal jedoch ist es auch als autonomes Motiv in den Gemälden von Bruegel (Abb. 28) und van Cleve fassbar. Obgleich sich das Sujet damit aus einem direkt sichtbaren religiösen, moralischen oder allegorischen Kontext gelöst hat, scheinen die Kinder nicht nur um ihrer selbst willen dargestellt worden und diese inhaltlichen Zuschreibungen nicht verloren gegangen zu sein. Vielmehr war die Vermittlung einer christlich-moralischen oder allegorischen Bildaussage aus der ikonografischen Tradition heraus für den damaligen Betrachter wohl so augenfällig, dass auf entscheidende Interpretationshilfen verzichtet werden konnte. Dennoch ist eine mögliche Auslegung nur spekulativ unter Zuhilfenahme z. B. von Grafiken, die einen direkten Text-Bild-Bezug aufweisen oder Vergleiche mit ähnlichen Beispielen, die einen deutlicheren Bezugsrahmen aufweisen, möglich, und häufig sind mehrere Varianten denkbar. Die kulturellen Zuschreibungen an die Phase der Kindheit und beobachtete typische Wesensmerkmale wie Unbedarftheit, Unverdorbenheit und affektives, ausgelassenes Verhalten, aber auch die Lehre der Erbsünde spielten jedoch sicher eine Rolle bei der Wahl und Gestaltung. Dass das Thema ein großes Interesse hervorrief, zeigen auch die Dekorationen von Alltagsgegenständen mit dem Motiv des spielenden Kindes.

Auf all den vorgestellten Beispielen werden die Kinder sowohl durch eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe ihrer Physiognomie, was ein zunehmendes Interesse an der Beobachtung und Wiedergabe der kindlichen Gestalt bezeugt, als auch durch ihr Spielzeug als solche ausgewiesen. Wie bei der Porträtmalerei dient die Angabe von einem Spiel bzw. Spielzeug auch hier einem Zweck und erfüllt eine wichtige Funktion im Bildkontext. So kann das sichtbare Spielzeug den sozialen Status, das Alter sowie das Geschlecht des Kindes charakterisieren und darüber hinaus zu einer Verlebendigung der Szene beitragen.[286] Im Kontext der Visualisierung der Lebensalter ist das Kind stets bei seinen Spielen gezeigt, was deutlich macht, dass die Phase der Kindheit und das Spielen untrennbar miteinander in Verbindung gebracht wurden. Auffällig ist, dass – besonders in einem religiösen Kontext – sehr viel häufiger Jungen als Mädchen bei ihren Spielen gezeigt werden. Offenbar kam ihnen eine zentralere Bedeutung zu als ihren weiblichen Altersgenossinnen. Das weibliche Geschlecht taucht, wenn überhaupt, nur in Form von erwachsenen Frauen als Betreuerinnen der Kinder auf. Auch im Alltag war es so, dass den Knaben ab einem fortgeschritteneren Alter in höheren Gesellschaftsschichten eine sorgfältige und auf die Außenwelt bezogene Erziehung und Bildung zuteil wurde, die den Mädchen in dieser Form meist versagt blieb.

---

[286] Vgl. Willemsen (2000), S. 62.

Eine veränderte Wahrnehmung der Umwelt und der menschlichen Existenz seit der Frühen Neuzeit und eine erneute Bezugnahme auf die Kunst der Antike müssen für die skizzierten Veränderungen und neuartigen Darstellungen verantwortlich gemacht werden. Wenn die Wirklichkeit einer anderen Wahrnehmung unterliegt und der Mensch in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, resultiert daraus u. a. eine Hinwendung zu einer mimetischen Behandlung in der Malerei. So war es zunächst der Typus des Kleinkindes in Form des nackten Putto, der häufiger bei Kinderdarstellungen zu finden war. Seit dem 15. und 16. Jahrhundert vollzog sich eine langsame, aber doch stetige Verbreitung der lebensnahen Kinderdarstellung in den verschiedenen Zusammenhängen. Die intensive Beobachtung der alltäglichen Umwelt führte in dieser Epoche zu einer vermehrten Wiedergabe des spielenden Kindes, besonders in Handschriften. Indem die häufig noch religiösen oder legendarischen Szenen in einen weltlichen Kontext hinübergleiten und Fiktives einen realen Charakter erhält, erfahren die Darstellungen und ihre Aussagen einen anderen Wirkungsgrad. Die Begebenheiten werden direkter an den Betrachter herangetragen und potenzieren somit seine Identifikation mit den Inhalten. Wie wurde diese Entwicklung im folgenden Jahrhundert weitergeführt?

3.4. Das 17. Jahrhundert

Von den Künstlern der Niederlande gingen im 17. Jahrhundert weitere wichtige Impulse für das Motiv des spielenden Kindes im Rahmen der expandierenden Genremalerei aus, während das Thema in den übrigen europäischen Ländern nach wie vor vermehrt in der Druckgrafik aufgegriffen wurde.[287] In dieser Zeit begannen auch Moralisten und Philosophen, sich intensiver mit Fragen der Kindheit und Erziehung zu beschäftigen. Dabei wurde das kleine Kind in erster Linie als schutzbedürftig und ungeformt angesehen, das durch eine gezielte Führung durch die Eltern vor verderblichen Einflüssen geschützt und wohl erzogen werden sollte. Die Niederländer pflegten mit ihrer modernen Bürgerkultur einen im europäischen Vergleich andersartigen Umgang mit ihrem Nachwuchs. So wirkten sich verschiedene geistesgeschichtliche und gesellschaftliche Veränderungen auf das Verständnis von Kindheit und auf den Umgang mit den eigenen Kindern aus, was sich auch in der Kunst zeigt.[288]

[287] In den Niederlanden bildete sich im Zuge eines wachsenden Wohlstandes durch Handel und Seefahrt eine breite, wohlhabende Bürgerschicht heraus, die Gemälde mit Motiven des Alltags sehr schätzte. Weiterhin war die Genremalerei als eigenständige Gattung dort etabliert worden, als im Zuge der Bilderstürme und calvinistischen Bestrebungen die Kirche als wichtigster Auftraggeber wegbrach. Die Künstler waren gezwungen sich neue Betätigungsfelder zu suchen, weshalb sich ein Spezialistentum, die sogenannte Fachmalerei, herausbilden konnte.

[288] Vgl. dazu: Vogel-Köhn (1974), S. 107 ff.

Das sogenannte „Goldene Jahrhundert“ der Niederlande war geprägt von einem auffälligen Interesse der Künstler an ihrer unmittelbaren Lebenswelt, den alltäglichen Dingen und Begebenheiten. Dies schlug sich in der Beobachtung und Darstellung von Kindern und ihren Spielen und in zahllosen Genrebildern nieder. Außerdem förderten eine intensive Auseinandersetzung mit der humanistischen Lehre, die die Persönlichkeit eines Menschen besonders hervorhebt, und ein durch erfolgreiche Handelsbeziehungen erlangter Wohlstand das ausgeprägte Individualitäts- und Freiheitsverständnis der Bürgerschaft, besonders in der Provinz Holland. Dem Adel kam politisch und ökonomisch keine zentrale Position zu, sodass ein finanzkräftiges städtisches Patriziat das gesellschaftliche Leben und die Künste in den nördlichen Provinzen bestimmte. Das neue Selbstbewusstsein zur Schau stellend, ließen sich viele Bürger mit ihren Familien porträtieren und schmückten ihre Häuser mit Gemälden. Das Ideal der Liebesheirat unterstützte darüber hinaus die Hochschätzung der Familie und des Nachwuchses.[289]

Den Kindern wurde daher eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Zum Erstaunen und auch Entsetzen der ausländischen Besucher ließen viele Niederländer ihren Kindern häufig Zärtlichkeiten zukommen und boten ihnen größere Freiräume zum Spielen und zur Entfaltung des kindlichen Wesens.[290] Etwas in dieser Zeit in Europa offensichtlich eher Unübliches. Dennoch, auch wenn die Kinder im europäischen Vergleich möglicherweise intensiver von ihren Eltern umsorgt wurden und stärker auf die kindlichen Bedürfnisse eingegangen wurde, lagen die Lebenswelten der beiden Altersgruppen im Alltag, wie auch schon in den Jahrhunderten zuvor, sehr eng beieinander. Sie waren keinesfalls so voneinander getrennt, dass man von einem klaren Verständnis für die Phase der Kindheit mit ihren spezifischen Bedürfnissen im Unterschied zur Erwachsenwelt sprechen kann. Das zeigt sich u. a. daran, dass Kinder dort wie auch überall sonst üblich, ab dem sechsten Lebensjahr die gleiche Kleidung wie die Erwachsenen trugen und bei ausgelassenen Festen und Trinkgelagen zugegen waren.

Das steigende Interesse an der Darstellung des Kindes zeigt sich anhand der Fülle von Bildmaterial, auf dem Kinder – manchmal auch bei ihren Spielen – gezeigt sind. So haben sich bedeutende Künstler wie Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669) in ihren Zeichnungen genau mit der Beobachtung und Wiedergabe des kindlichen Aussehens, seinen Gefühlsregungen und Verhaltensweisen auseinandergesetzt.[291] Autonome Motive auf Gemälden waren spielende Kinder jedoch seltener. Im Bereich der Porträtmalerei wurden die Kinder insbesondere im 17. Jahrhundert jedoch mit geschlechtsspezifischen Spielmitteln wie Puppen

[289] Schama, Simon: Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande. München 1988, S. 455.
[290] Ebd., S. 517.
[291] Vgl. dazu: Vogel-Köhn (1974).

oder militärischen Spielzeugen abgebildet.[292] Beispielhaft für die Fülle entsprechender Beispiele zeigt Isaac Claesz. van Swanenburgh (1537–1614) die kleine „Catharina von Warmondt"[293] (Abb. 36) 1596 mit einer prachtvoll gekleideten Puppe in der Erscheinung einer Erwachsenen. Jan Anthonisz. van Ravesteyn (ca. 1570–1657) präsentiert auf seinem „Porträt des Joannes de Ruyter" (Abb. 37) (1632) den fünfjährigen Knaben in kostbarer Kleidung mit typischem Jungenspielzeug der Zeit, wie einer Trommel mit Stöcken, Holzpferd und Reitgerte. Der Papagei auf seiner Hand ist emblematisch zu deuten als Liebe zum Lernen und besitzt damit einen pädagogischen Impetus.[294] Im Unterschied zu den folgenden Beispielen sind diese Kinder nicht im Spiel begriffen. Das Spielzeug ist ihnen vielmehr attributiv, entsprechend ihrem Alter – wie es u. a. auch auf Darstellungen der Lebensalter zu finden ist – bzw. als Kennzeichen für ihre gesellschaftliche Position, zu geordnet. Neben den standestypischen kostbaren Gewändern, dem Schmuck und der Beigabe von Tieren hat das dargestellte Spielzeug nach wie vor eine wichtige Bedeutung, indem es Aussagen über den Stand, das Geschlecht und Zuschreibungen an das kindliche Wesen beinhaltet.

Besonders in Holland wurde eine große Zahl von Bildern gemalt, die spielende Kinder bzw. das Kind überhaupt ohne einen deutlich erkennbaren inhaltlichen Zusammenhang sehr realistisch im Kontext seiner alltäglichen Lebenswelt zeigen.[295] Meist eingebunden in die beliebte Genremalerei waren Kinder ein wichtiges Bildmotiv.[296] Sie tauchen dabei jedoch nur in seltenen Fällen als autonomes Bildthema auf. Deutlich häufiger finden sie sich zusammen mit ihren Müttern oder Ammen darstellt, wie bei Frans Hals (zwischen 1580 und 15851–1666), Gerard Ter Borch (1617–1681) und Pieter de Hooch (um 1629–1684), sowie im Rahmen von Festivitäten, wie z. B. bei Jan Steen (um 1626–1679) in dessen „Nikolausfest". Dabei wird sehr lebensnah ein verändertes Verhältnis im Umgang der Mütter mit ihren Kindern sichtbar. Gabriel Metsus „Krankes Kind" etwa – ein Themenkomplex, der sich erst seit dem 16. Jahrhundert in der Kunst findet – aus den Jahren um 1660 ist ein herausragendes Beispiel für diese Entwicklung. In der Art, wie die Mutter das kränkelnde Kind mit seinem leidenden Gesichtsausdruck und dem bleichen Inkarnat liebevoll auf dem Arm hält und es pflegt, manifestiert sich deutlich ein inniges Verhältnis zum Kind. Darüber hinaus ist dieses einfache Motiv für würdig erachtet worden, bildlich dargestellt zu werden. Die Tradition der Pietá-Darstellungen, bei denen die trauernde Maria den

[292] Vgl. in Bezug auf die Symbolhaftigkeit der Attribute z. B. Sidén, Karin: The Ideal Childhood. Portraits of Children in 17th Century Sweden. In: Ellenius, Allan (Hrsg.): Baroque Dreams. Art and Vision in Sweden in the Era of Greatness. Uppsala 2003, S. 60–98.

[293] Biral (2005), S. 61.

[294] Bedaux/Ekkart (2000), S. 148.

[295] Vgl. dazu die kategorisierenden Ausführungen bei Vogel-Köhn (1974), S. 75ff.

[296] Vgl. Harms (1981), S. 3 und Giesen (1966), S. 95. Bei Jan Steen (1626–1679) finden sich z. B. sehr häufig kleine Kinder bei ihren Spielen, die entscheidenden Einfluss auf die Gesamtwirkung der Gemälde haben.

schlaffen Leib ihres toten Sohnes auf dem Schoß hält, ist hier in einer weiterentwickelten und profanisierten Form wiederzuerkennen.

Die Präsenz von Kindern bei den alltäglichen Beschäftigungen der Erwachsenen sowie die direkte Auseinandersetzung mit ihnen sind zentrale Merkmale dieser Genrebilder. Das Kind bei seinen Spielen bzw. zusammen mit seinem Spielzeug im Beisein der Mutter ist daher ebenfalls ein häufiger vorkommendes Motiv. Offensichtlich war den Eltern die sittliche Erziehung der Kinder ein großes Anliegen, da sich häufig Szenen der Bestrafung und Ermahnung finden. Mit moralischem Unterton spielen die Kinder in populären Erziehungsszenen z. B. mit Murmeln, wie auf Adriaen van Gaesbeeks „Nähender Mutter an der Wiege“[297] oder mit einer Trommel, wie bei Nicolas Maes’ (1634–1693) „Unartigem Trommler“[298] (1655). Die Kinder nehmen innerhalb der Gemälde breiten Raum ein und geben damit zu erkennen, dass ihnen auch im familiären Alltag eine wichtige Rolle zukam, denn sie werden in ihrer kindlichen Ausprägung und ihren direkten Gefühlsregungen gezeigt.

All die Spiele, die auf den Gemälden und Grafiken dieser Zeit zu sehen sind, finden sich auch in autonomer, enzyklopädisch anmutender Zusammenstellung auf sogenannten *kinderprenten*. Diese Bilderbogen konnten für wenig Geld erworben werden und dienten der kindlichen Unterweisung für ihre direkte Lebenswelt bzw. ihren Alltag. In Einzeldarstellungen präsentieren sie die verschiedensten Arten von Spielen mit einer nominativen Bildunterschrift und ähneln formell den Abbildungen aus Comenius’ „Orbis sensualium pictus“ von 1658.

An dieser Stelle kann die Frage gestellt werden, ob anhand dieser vermehrten und zum Teil auch qualitativ veränderten Wiedergabe von spielenden Kindern auf einen grundlegenden Geisteswandel im 17. Jahrhundert geschlossen werden kann, in dessen Folge Kinder einen ganz neuen Stellenwert innerhalb des familiären bzw. gesellschaftlichen Lebens erhielten. So war es sicher nicht. Zwar ist deutlich zu erkennen, dass die Künstler die dargestellten Kinder in ihrem Habitus und ihrem spezifischen Aussehen genau beobachtet und wiedergegeben haben, sie aber gleichzeitig als Medium für eine – zumeist moralisch-didaktische – Bildaussage funktionalisierten, die auf den ersten Blick für den heutigen Betrachter nicht immer erschließbar ist. Dies wird besonders eindrücklich sichtbar, zieht man die Darstellungen von Kinderspielen aus der Emblemliteratur wie Roemer Pietersz. Visschers (1547–1620) „Sinnepoppen“ von 1614 (Abb. 38[299]) oder Johan de

[297] Adriaen van Gaesbeek, „Nähende Mutter an der Wiege“, Öl auf Leinwand, 52 x 41 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

[298] Nicolas Maes, „Der unartige Trommler“, Öl auf Leinwand, 62 x 66,4 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.

[299] *Praestat otiosum esse quam nihil agere.* Beter ist stil ghestaen/dan hem self moede te maecken met werck/dat tot gheen nut gebracht mach worden. Want alst kindeken zijn Hoep; de Vryer zijn Boel; de Sangsot de Musijcke; de Duyf-houder zijn Duyven; de Iagher de Haes; de Weyman de Patrijs, langh ghenoegh ghevolght heeft; soo is de Proye niet half soo veel weerdt, als de onkosten die hy daer om ghedaen heeft.

Brunes (1588–1658) „Embelamta of Zinne–Werck“, als Quellen zur Interpretation hinzu.[300] Schnell wird deutlich, dass die Darstellung des spielenden Kindes bzw. von Spielzeug in hohem Grade mit moralischen Komponenten verknüpft war, wie es bereits im vorherigen Kapitel bei Bruegels „Kinderspielen“ vermutet wurde.[301] Auch im 17. Jahrhundert handelte es sich in der Regel wohl neben aller offenkundigen Auseinandersetzung mit der Realität und einem hohen Grad an Naturalismus um sehr artifizielle Darstellungen, bei der die Kinder nicht nur um ihrer selbst willen abgebildet wurden.[302] Interessant ist dabei festzustellen, mit welchen moralischen Auffassungen die Autoren der Emblemliteratur und die Künstler Kinder und ihr Tun in Verbindung brachten. So konnte das Motiv des Kinderspiels nach wie vor auf Gemälden oder Grafiken eingesetzt werden, um Aussagen z. B. über die Vergänglichkeit des Lebens oder Zustände wie Torheit oder Unschuld darzustellen, ohne dies jedoch direkt sichtbar zu machen.[303] Die enge Verknüpfung von alltäglichen Begebenheiten und Beobachtungen des Kinderspiels und christlichen Morallehren spiegelt sich sehr deutlich in Texten von Volkspredigern des Barock wider.[304] Sie verwenden diese Beschreibungen, um die Aussagen für Zuhörer und Leser verständlicher und realistischer zu gestalten. So fungierte die Schilderung von Kinderspielen sehr häufig als Beispiel für das unsinnige weltliche Treiben, in dem jeder Mensch seine von Gott gegebene Rolle spielt.

Bereits bei Bruegels „Kinderspielen“ war darauf verwiesen worden, dass über die dokumentarische Zusammenstellung von Kinderspielen hinaus wohl eine moralisch-satirische Aussage eine Rolle gespielt haben mag; im 17. Jahrhundert wird diese Tendenz noch weiter vertieft. Belege für diese Interpretation bieten neben den Emblemen auch Buchillustrationen bzw. erläuternde Beischriften der Grafiken sowie zeitgenössische Sprichwörter und Gedichte. Ein Beispiel ist das 1657 erschienene und mit kommentierten Illustrationen ausgestattete Buch „Die Kinderspiele“ des Schweizers Conrad Meyer (1618–1689). In Form von 26 Kinderspielen greift der Künstler und Autor die moralisch-humoristischen Aussagen zum Kinderspiel von Jacob Cats auf, übersetzt sie ins Deutsche und verbindet sie mit eigenen Illustrationen. In den Texten wird der inhaltliche Bezug der

---

[300] Zu beachten ist dabei, dass die Emblemliteratur mit ihrer Zusammenstellung von Bild und erläuterndem Text eine eigene künstlerische Gattung darstellte und Malern lediglich als Vorlage dienen konnte. Hintergrund der Embleme war die moralische Auslegung z. B. von Alltagsgegenständen, Handlungen sowie menschlichem und tierischem Verhalten. Vgl. dazu: Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Kat. zur Ausst. im Herzog-Anton-Ullrich-Museum in Braunschweig, 6. September – 5. November 1978. Braunschweig 1978, S. 25.

[301] Schama (1988), S. 521.

[302] Giesen, Marianne: Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert. Bonn 1997 (Diss. Bonn 1995), S. 125.

[303] Vgl. Durantini (1979), S. 178.

[304] Moser-Rath, Elfriede: Zeugnisse zum Kinderspiel der Barockzeit. In: Jahrbuch des österreichischen Volksliederwerkes 11 (1962), S. 194f.

Kinderspiele auf das menschliche Treiben der Welt sichtbar.[305] Typisches Spielzeug bzw. typische Betätigungen der Kinder und Jugendlichen, die im alltäglichen Leben zu beobachten waren, werden mit moralischen Ansichten verknüpft und mit einer sinnbildlichen Bedeutung unterlegt. Gezeigt ist beispielsweise das Blindekuhspiel (Abb. 39), das für die Blindheit der Jugend steht, oder Spiele mit dem Kreisel, Stelzen und dem Reifen. Der Autor und Künstler erläutert in seinen Texten die jeweiligen Spiele und bringt sie in der Bildunterschrift mit einer moralisierenden Aussage in Verbindung. Eigene Kindheitserinnerungen können dabei, wie im Falle von Meyer, eine entscheidende Rolle gespielt haben.[306]

Auch die Titelblätter mit Kinderspielen zu Jacob Cats' (1577–1660) Gedicht „Kinder-Spel" von Jan Gerrits Swelinck (um 1601–?) (Abb. 40) und zu „Silenus Alcibiadis, sive Proteus…" von 1618 bringen die darauf erkennbaren Kinderspiele in Zusammenhang mit dem törichten Treiben der Welt – verstanden als kindliche Spiegelung der Erwachsenenwelt. In diesem Kontext steht auch der Kupferstich „Kinderspiel/oder Spiegel dieser Zeiten"[307] (Abb. 41) von Jacob van der Heyden (1573–1645) aus dem Jahr 1632. 18 Kindergruppen gehen hier auf einem Blatt komponiert – ähnlich wie bei Bruegel – ihren Spielen, wie z. B. dem Reifenschlagen und Stelzenlaufen auf einer Wiese vor den Toren Straßburgs, nach. Dass die Wiedergabe dieses Treibens keinesfalls nur als Dokumentation der gängigen Kinderspiele oder einfache Genreszene gedacht war, erläutert der darunter befindliche Text. Er verweist in aller Deutlichkeit auf die moralisch-satirische Intention, die das närrische Treiben der Welt verurteilt.[308]

Solche direkten Bezüge zwischen Text und Bild verraten dem heutigen Betrachter viel über die Auffassung und Deutung des Kinderspiels in der Kunst. Sie

---

[305] Ein Zitat aus dem einleitenden Text macht dies deutlich: „Dieß Spiel ob es scheint ohne Sinn/so stekt ein kleine Welt darinn; dann alles wesen dieser Welt ist nur wie Kinderspiel bestelt […]". Meyer, Conrad: Die Kinderspiele, hrsg. von Conrad Ulrich. Zürich 1970, S. 27.

[306] Ebd., S. 18. Ulrich spricht im einleitenden Text der Neuauflage davon, dass sich der Künstler mit seinem Werk neben der bildlichen Wiedergabe alltäglicher Beobachtungen und der Vermittlung moralisierender Inhalte auch für eine Verbesserung der Spielsituation von Kindern im öffentlichen Raum einsetzen wollte. Dies kann möglicherweise auch eine Rolle gespielt haben, wird aber meiner Ansicht nach nicht unmittelbar deutlich. Die anderen beiden Intentionen scheinen für ihn die offensichtlichere Rolle gespielt zu haben.

[307] Dieser Darstellungstypus findet sich häufiger, so z. B. auch in einem Kupferstich von Adriaen van der Venne (1589–1662) von 1618 nach Jacob Cats. Vgl. Hindman (1981), S. 467.

[308] Abgedruckt findet sich der Text bei Bolte (1909), S. 396ff. Als ein weiterer Aspekt seien hier die Grafiken des Pieter van der Borcht IV. (1640–1690) angeführt. Der Künstler war bekannt für Blätter, die auf satirische Weise das menschliche Treiben zeigen. Die Protagonisten sind dabei jedoch keine Kinder, sondern Affen, die in menschlicher Kleidung und Umgebung ihre Tätigkeiten ausüben. Das Kinderspiel wird durch den Künstler in Anlehnung an Bruegels „Kinderspiele" so zum „Affenspiel". Der Affe findet sich auf moralisierenden Genrebildern und Sprichwörter in den Niederlanden sehr häufig. Er steht für das lasterhafte und triebgesteuerte menschliche Verhalten, das es zu zügeln bzw. unterbinden galt. Vgl. Hindman (1981), S. 457. Schon ein Jahrhundert zuvor finden sich in zahlreichen Stundenbüchern in den Randillustrationen Affen bei menschlichen Beschäftigungen. Vgl. Janson, Horst W.: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952.

verhärten die Annahme, dass auch Darstellungen spielender Kinder ohne einen direkt sichtbaren inhaltlichen Rahmen diese Botschaften enthalten und für den damaligen Betrachter erschließbar waren. Sie spiegeln das gängige Verständnis des kindlichen Wesens in Bezug auf seine Unbedarftheit, seinen Unverstand und seine Nachahmung der Erwachsenen, das sich auch in den Jahrhunderten zuvor fand. Purc-Stepniak betont jedoch die Ambiguität, die den Kinderdarstellungen des 17. Jahrhunderts innewohnt. Auf der einen Seite steht die Vorstellung vom Kind als einem von Natur aus sündhaften, unberechenbaren Wesen, das als Sinnbild des unmoralischen menschlichen Verhaltens gesehen wird, und auf der anderen Seite die Ansicht von der Formbarkeit des jungen Menschen, der von den vorbildlichen Erwachsenen einer Disziplinierung unterworfen werden und somit zu einem anständigen Menschen heranwachsen kann.[309]

Die Beliebtheit des Kinderspielmotivs zeigt sich auch an der Ausstrahlung auf den Bereich der Kachelmalerei bzw. der dekorativen Raumausstattung, wo sich vom 17. bis in das 18. Jahrhundert hinein nicht mehr Tapisserien, sondern Fayencefliesen mit spielenden Kindern zahlreich finden.[310] Besonders in den Niederlanden gab es eine große Produktion dieser *kinderspeltegels*, die an verschiedenen Orten wie Kaminen, Küchen oder in Wohnräumen angebracht wurden.[311] Motivisch orientieren sie sich deutlich an grafischen Vorlagen des 17. Jahrhunderts, wie den verbreiteten *kinderprenten* oder den Emblemen, die Kinderspiele zeigen, und setzen sie in einen neuen Zusammenhang.[312] Ihre moralisch-ironischen Aussagen haben sie auch in diesem Kontext mit großer Wahrscheinlichkeit nicht verloren. Neben der inhaltlichen Komponente wird jedoch sicher auch die Freude an der Darstellung und Betrachtung alltäglicher Spielszenen eine Rolle gespielt haben.

In einer einzigartigen autonomen und ebenfalls kategorisierenden Weise repräsentiert Jacques Stella (1569–1657) das Thema des Kinderspiels in 52 Vorlagen für die von seiner Nichte Claudine Bouzonnet-Stella (1636–1697) gestochenen Blätter „Spiele und Vergnügen der Kinder“ (1657). Obgleich dem Betrachter hier enzyklopädisch die Bandbreite der verschiedensten Kinderspiele

---

309 Purc-Stepniak, Beata: The Iconographik Aspects of Child Images in the Dutch Painting between the 16th and Early 18th Century. In: Micke-Broniarek, Ewa (Hrsg.): The Child in the Painting from the 16th to the late 19th Century in the Collections of Polish Museums. Wilanów 2004, S. 23.

310 Rossner, Christiane: Die Lust am Spiel. Holländische Fayencefliesen in Schloss Caputh. In: Monumente 16, Nr. 7/8 (2006), S. 16–18, wo als Beispiel aus dem 18. Jahrhundert das Schloß Caputh bei Potsdam vorgestellt wird, dessen Speisesaal in Anlehnung an die bürgerliche Wohnkultur der Niederlande um 1720 mit über 7500 Fliesen komplett ausgestaltet wurde. Neben den Themenbereichen Schiffe, Landschaft, Hirten und Tiere sind es die spielenden Kinder, die eine wichtige Rolle einnehmen. Hier lassen sich Bezüge zu den zuvor genannten Tapisserien mit Kinderszenen des frühen 16. Jahrhunderts aufzeigen, die ebenso als dekorativer Wandschmuck dienten.

311 Pluis, Jan: Kinderspelen op tegels. Assen 1979, S.74.

312 Rossner (2006), S. 18.

vorgeführt wird, erinnern die Jungen in ihrer Ausgestaltung und Nacktheit, anders als bei den in diesem Kapitel gezeigten Beispielen, an kleine Putten. Ihre prallen Körper, Proportionen und lieblichen Gesichter zeigen eine Idealisierung und Stereotypisierung, die einen italienischen Einfluss und damit eine Antikenrezeption zu erkennen geben.[313] Auch die Art der Bewegungen und Haltungen erinnert in den meisten Fällen, wie z. B. beim Pfeilwerfen oder Bogenschießen[314], nicht an altersgemäßes Gebaren, sondern an das von Jugendlichen oder Erwachsenen. Den Großteil der gezeigten Beschäftigungen machen mit 95,5 % körperliche Spiele im Gegensatz zu den wenigen geistigen aus.[315]

In der Regel sind alle abgebildeten Kinder an den Spielhandlungen beteiligt. Mit großer Ernsthaftigkeit und Freude gehen sie den Spielen nach und erinnern dabei an die Kinder auf Bruegels Gemälde. Andere Blätter zeigen darüber hinaus eine genaue Beobachtung des kindlichen Verhaltens, beispielsweise wie ein Kind sitzt und agiert. Ein Exempel dafür ist „Le Brelan" (Abb. 42), auf dem eine Gruppe von vier Kindern auf dem Boden vor einer Hauswand sitzt und Karten spielt. Ein weiterer Junge steht leicht gebeugt hinter ihnen und beobachtet das Geschehen, während ein sechster rechts mit einem Stöckchen einen Reifen treibt. Anhand der sie umgebenden architektonischen Elemente, wie einer Brücke und einer Stadtmauer, ist zu erkennen, dass diese Kinder im Freien auf dem Rasen vor einem Gebäude spielen. Neben ihnen befindet sich ein Fluss. Hier gelingt es Stella eindrucksvoll, die kindliche Physiognomie und das Verhalten beim Spiel zu verbildlichen. Die Kinder hocken in der Gruppe und beraten untereinander über die Spielzüge. Mit etwas ungelenken Fingern werden die Karten gehalten und ausgewählt. Die Art, wie die Jungen in unterschiedlichen Haltungen sitzend gezeigt werden, ist das Resultat feiner Beobachtungen.

Auch diese Blätter zeigen die Kinderspiele nicht nur um ihrer selbst willen, denn sie sind jeweils versehen mit einem moralischen oder humoristischen Subscriptio und einer ordnenden Nummer. Interessant sind die deutlichen Parallelen zwischen den Spielen bei Stella und Bruegel. Letzterer führt sie auf einem Bild zusammen, während Stella sie durch die 52 Blätter einzeln fokussiert hat. Über Raufen, Steckenpferd reiten, Pfeile werfen, bis hin zu Spielen mit Bällen oder Puppen wird dem Betrachter ein reiches Panoptikum geboten.

Auch im Bereich des Kinderporträts erfolgte im 17. Jahrhundert eine sichtbare Veränderung im Verhältnis des Kindes zu seinem Spielzeug. Von nun an ist das Kind häufiger in einer Interaktion mit den Spielmitteln gezeigt. Das Spielzeug ist nicht mehr so vordergründig attributiv zu verstehen, sondern wird in seiner eigentlichen Funktion als Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs betont. Dass das beigegebene Spielzeug darüber hinaus eine Symbol- und Weisungsfunktion im Bildkontext besitzen konnte, ist vor dem Hintergrund der Tradition wahrschein-

[313] Vgl. Joppien (1988), S. 121. Thuillier, Jacques: Jacques Stella. Metz 2006.
[314] Biral (2005), S. 80.
[315] Ebd., S. 31.

lich. Peter Paul Rubens (1577–1640) beispielsweise malte (Abb. 43) 1624–25 einen kleinen Jungen von ca. drei Jahren, der mit einem Goldfinken an einem Faden spielt. Der Knabe ist nahsichtig im Profil gezeigt, ganz in die Beschäftigung mit dem Tier vertieft. Modell stand mutmaßlich nicht wie häufiger bei Rubens einer seiner beiden Söhne, sondern sein 1611 geborener Neffe Philip.[316] Mit partiell groben Pinselstrichen, die die Konturen leicht verwischen, hat der Künstler die unmittelbaren Eindrücke und Regungen des Kindes eingefangen, was dem Gemälde große Natürlichkeit verleiht. Die Pausbacken und runden Arme kennzeichnen das Kleinkind.[317] Der Knabe versucht, dem an einen Faden gebundenen Vogel mit erhobener Hand Unterricht zu erteilen. Vögel waren im 17. Jahrhundert ein beliebtes Spielzeug für Kinder, dessen Ursprünge wohl in der mittelalterlichen Falknerei des Adels liegen.[318] Hier handelt es sich um einen leicht zähmbaren und gelehrigen Goldfinken, der seit Petrus Berchorius' (gest. 1362) Schrift „Reductorium morale" (erster Druck 1474) mit dem Menschen verglichen wurde, der „im Käfig der Religion bzw. der Kirche erzogen wird und das Lob Gottes besingt".[319] Außerdem ist der Vogel an sich nach der ikonografischen Tradition von symbolischer Bedeutung, indem er etwa auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und der kindlichen Unschuld hindeutet, weshalb sich Vögel häufig auf Kinderporträts der Zeit finden.[320] Daneben taucht der Vogel am Faden auch auf Darstellungen der Lebensalter, als typischer Spielgefährte für das Kleinkind, auf, was möglicherweise auch bei diesem Bild von Rubens eine Rolle gespielt haben könnte. Auch begegnen in seinen Werken Kinder häufig in Gestalt von Putten. Interessant ist daher, dass auf dem Gemälde „Madonna im Blumenkranz"

---

[316] Bedaux/Ekkart (2000), S. 122. Held, Julius Samuel: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue, 2 Bde. (Kress Foundation Studies in the History of European Art, Bd. 7). Princeton 1980, Bd. 1, S.603 plädiert für eine Zuschreibung an Anthonis van Dyck und identifiziert das Kind mit Philip Rubens, dem Neffen des Malers.

[317] Röntgenbefunde haben gezeigt, dass der kleine Junge ursprünglich mit Flügeln versehen war und einen kleinen Putto darstellen sollte. Also ist auch dieses Beispiel in seiner ursprünglichen Bestimmung nicht als eine autonome Wiedergabe eines Kindes gedacht gewesen und ist während des Malprozesses umgedeutet worden.

[318] Vgl. dazu: Bedaux/Ekkart (2000), S. 122 und Leiste (1985), S. 269.

[319] Bock, Henning: Gemäldegalerie Berlin, 2 Bde. Bd. 1: 200 Meisterwerke. Berlin 1998, S. 201. Über die mögliche inhaltliche Bezugnahme auf die Kindererziehung durch Attribute wie Tiere und Spielzeug auf Porträts des 17. Jahrhunderts informiert Bedaux, Jan Baptiste: The Reality of Symbols. 's-Gravenhage/Maarssen 1990.

[320] Das Kinderspiel mit einem Vogel, häufig einem Fink, taucht in Kinderbildnissen und auch seit dem 13. Jahrhundert auf Kinderdarstellungen Christi auf. Nach Geiler von Kaysersberg (1445–1510) und Jan Hermanszoon Krul (1602–1644) symbolisiert der Vogel am Faden den „durch Weltliebe gefesselten Menschen". Werner, Gerlind: Art. Fink. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 8, München 1986, Sp. 1323–1324. Ferner hat Eddy de Jongh eine religiöse Deutungsrichtung vorgeschlagen, bei der der Vogel in der Hand eines Engels die menschliche Seele symbolisiert, die immer wieder zu Christus zurückkommt. Vgl. dazu Jongh de, Eddy: Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Amsterdam 1967, S. 43ff.

in der Münchner Alten Pinakothek von 1616/17[321], das in Zusammenarbeit mit Jan Bruegel d. Ä. (1568–1625) entstand, rechts in der Mitte ein Engel zu sehen ist, der eine auffallend große Ähnlichkeit mit dem hier abgebildeten Knaben aufweist. Möglicherweise war das Bild ursprünglich nicht als Porträt gedacht, sondern diente als vorbereitende Studie für diese Puttendarstellungen. Röntgenuntersuchungen konnten weiterhin Ansätze von Flügeln am Rücken des Jungen nachweisen.[322] Möglicherweise hat Rubens dem Bild erst nachträglich seinen heutigen Charakter eines Kinderporträts gegeben.

Das lebhafte Kinderspiel als Bestandteil eines Familienporträts zeigt Nicolaes Eliasz. Pickenoy (ca. 1588–1653/56) auf eindrückliche Weise in der Darstellung von „Gerritgen Dircksdr. Poelenburch mit ihren Enkeln Pieter, Egbert und Catarina Tulp“[323] (Abb. 44) aus dem Jahr 1626. Neben der Großmutter, die in der linken Bildhälfte mit einem Picknickkorb würdevoll Platz genommen hat, spielen die beiden Jungen rechts vor einem Landschaftshintergrund mit Golfschlägern und einem Golfball. Ein Mädchen befindet sich in der Bildmitte und ist in ihrer vorgebeugten Haltung und dem lächelnden Ausdruck so abgebildet, als wolle sie gerade freudig zu der Großmutter stürmen. Sie hält eine Art Rassel erhoben in der Hand. Da es sich um ein Porträt handelt, sind alle Personen so gezeigt, dass man ihre Gesichter genau erkennen kann. Auffallend häufig wurden im 17. Jahrhundert Kinder oder Familien vor einer Naturkulisse porträtiert, wobei sie dabei aktiv z. B. mit Spielen beschäftigt sein konnten. Ein anonymer Künstler zeigt mit seinem „Jungen mit einem Drachen“[324] (Abb. 45) von 1650 ein seltenes Kinderspiel auf einem ganzfigurigen Porträt. Vor einer Landschaft mit weitem Himmel hält der Junge seinen Drachen zum Spiel bereit in der Hand. In seiner repräsentativen Kleidung steht er dem Betrachter mit leichtem Lächeln gegenüber.

Einen anderen Aspekt dieser Porträts vor einem Landschaftshintergrund bietet das Bild „Hieronymus und Frederik Adolf van Tuyll van Seerooskerk“[325] (Abb. 46) aus dem Jahr 1641 von Gerrit van Honthorst (1592–1656). Der Maler war u. a. geschätzt für den Porträttypus des *portrait historié*, der besonders seit der zweiten Jahrhunderthälfte von Malern wie Nicolaes Maes geprägt wurde und die Dargestellten in Gestalt von biblischen, mythologischen oder historischen Persönlichkeiten zeigt.[326] Im Zuge einer Nobilitierung der Malerei durch den Einfluss einer an der Antike orientierten Kunstauffassung finden sich daher auch Kinder häufig in historisierenden Kostümen und in einer arkadischen Landschaft.[327] Honthorst, der in Italien die Kunst der Antike und Renaissance gesehen hatte,

---

321 München, Alte Pinakothek, Öl auf Holz, 185 x 209,8 cm.
322 Bedaux/Ekkart (2000), S. 122.
323 Vgl. ebd., S. 66.
324 Ebd., S. 69.
325 Ebd., S. 173.
326 Ebd., S. 172.
327 Vgl. Vom Adel der Malerei: Holland um 1700. Kat. zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln u. a., 14. Oktober 2006 – 21. Januar 2007. Köln 2006.

präsentiert ein Beispiel, in dem zwei Jungen im Freien eine für ihr Geschlecht und ihre adlige Herkunft typische Jagd nachspielen. Von einem niedrigen Standpunkt aus sind die zwei Brüder durch das weit zurückgenommene rechte Bein in einem Moment der Bewegung gezeigt. Der vordere Junge, Frederik Adolf im Alter von drei Jahren, schaut den Betrachter direkt an, während er einen nach vorne strebenden Hund am Halsband festhält. Der sechsjährige Hieronymus hinter ihm ist ebenfalls mit dem Oberkörper nach vorne geneigt und hält einen Pfeil im gespannten Bogen, dessen Spitze direkt mit dem Bildrand abschließt.

Die ganze Szene strebt in Blick- und Bewegungsrichtung rechts aus dem Bild heraus, auf eine Stelle bzw. einen Jagdgegenstand, der dem Betrachter verborgen bleibt. Beide tragen Fantasiekleidung, die sich an die Antike anlehnt. Der Jüngere trägt ein leichtes Stoffgewand, das nur die linke Schulter bedeckt und bis zu den Knien reicht. Der Andere hat einen kleinen Hut mit Federn auf dem Kopf, sein Körper ist in ein lockeres knielanges Gewand gehüllt. Deutlich ist der um die Hüfte gebundene Köcher mit weiteren Pfeilen zu erkennen. Die Weite der Landschaft wird rechts im Bild gezeigt, während die Gruppe von links aus einer bewachsenen Ecke kommt. Das Thema der Jagd bzw. des kriegerischen Kinderspiels, das hier die Zugehörigkeit zu adligen Kreisen markiert, findet sich im Bereich der Porträts in dieser Zeit auffallend häufig. Ein weiteres Beispiel ist Johanna Vergouwens (1630–1714) „Porträt zweier spielender Kinder auf einer Balustrade“ (Abb. 47) aus dem Jahr 1668, das zwei namentlich unbekannte Knaben zeigt, die mit Steckenpferd und Peitsche sowie Degen, Flöte und mit einem Harnisch ausgerüstet dem Betrachter zugewandt stehen. Der Linke der beiden hat den Arm mit der Peitsche erhoben. Möglicherweise handelt es sich bei den beiden Kindern um Hendrik und Everhard Kockman, die Söhne des Bürgermeisters von Zwolle.[328]

Ein weiteres Beispiel für eine auffallend lebendige und autonome, aber ebenso moralisierende Darstellung des spielenden Kindes im 17. Jahrhundert in den Niederlanden sind ein Knabe und ein Mädchen beim Kartenspiel (Abb. 48) aus dem Jahr 1631 von Dirck Hals (1591–1656). Der Maler zeigt hier vor einem dunklen, monochromen Fond zwei namentlich nicht bekannte Kinder, die in einem Innenraum Karten spielen. Ein Junge sitzt in lässiger Pose auf dem Steinboden, während ein Mädchen auf einem Stuhl rechts von ihm Platz genommen hat. Beide halten Spielkarten in den Händen, die zum Teil auch schon auf dem Boden verstreut liegen. Das Mädchen blickt den Betrachter geradeheraus an und strahlt mit geöffnetem Mund. Die Mimik des Jungen hingegen, dessen leicht geneigter Kopf nur im Profil zu sehen ist, zeigt, dass er konzentriert seine Karten studiert und den Betrachter nicht zu bemerken scheint. Anders als bei den vorherigen Beispielen hat der Maler scheinbar nichts weiter als das alltägliche kindliche Spiel, konzentriert auf zwei Akteure, zum alleinigen Bildgegenstand erhoben. Trotz des vermeintlich ruhigen Kartenspiels vermag er es, Dynamik in das Bild zu

[328] Duverger, Eric: The Antwerp Painter Johanna Vergouwen (1630–1714). In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 2000, S. 53.

bringen. Vermittelt wird dies sowohl durch lockere und breite Pinselstriche und die Korrespondenz zwischen der Haltung und Bewegung des Jungens und der ausgestreckten Hand des leicht vorgebeugten Mädchens als auch durch die ungeordneten Falten der Jacke des Jungen. Es gelingt durch die Modellierung der Gesichter mit breiterem Pinselstrich und die Angabe von Details, wie die geröteten Wangen oder die Lachfalten der Augenregion, sowohl Lebhaftigkeit und Freude als auch Konzentration überzeugend wiederzugeben.

Hinter dieser lebendigen Wiedergabe des kindlichen Spiels steht allerdings eine in dieser Zeit eindeutige moralische Botschaft an den Betrachter, auch wenn sie nicht durch einen begleitenden Text zu erkennen ist. Das Kartenspiel galt damals als etwas Verdammenswertes, da es sich um ein Glücksspiel für Erwachsene handelte.[329] Somit kann das Motiv als Spiegel der Erwachsenenwelt gesehen werden.[330] Die Karten standen in Zusammenhang mit Habgier, Täuschung und Liebe als Ursache für das Böse und wurden als schädlich empfunden. So zeigt ein Blatt aus Roemer Visschers „Sinnepoppen“ eine Krabbe mit Spielkarten und Würfeln mit der warnenden Unterschrift *„Leert het u Kinderen niet“* („Bringt das Euren Kindern nicht bei“). Auf dem Bild von Hals könnten die Karten auch als Anspielung auf das „Spiel der Liebe“ zu verstehen sein, bei dem das Mädchen die dominante Position innehat – auch in Verbindung mit dem symbolisch auszudeutenden Fußwärmer zu Füßen des Mädchens.[331] Die Kinder werden als unschuldige und von den Untugenden der Erwachsenenwelt noch nicht verdorbene Wesen verstanden. In ihnen schlummert aber schon das Potenzial, später einmal genauso lasterhaft zu sein wie die Erwachsenen. Die Naivität der Kinder eignet sich daher auf besondere Weise, moralische und didaktische Botschaften an den Betrachter zu vermitteln. Das Mädchen hingegen ist sich anscheinend ihres Sieges gewiss – hält sie doch sichtbar ein Ass in der Hand – und lacht.

Kinder spielten offensichtlich eine so entscheidende Rolle in der alltäglichen Lebenswelt, dass diese im 17. Jahrhundert entstandene Bildwelt auch nachhaltig auf folgende Malergenerationen ausstrahlte und das Thema zu einem beständigen Bildgegenstand werden ließ.[332] Genaue Beobachtungen des kindlichen Aussehens

---

[329] Durantini (1979), S. 256.

[330] Nehlsen-Marten, Britta: Dirck Hals 1541–1656. Œuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers. Weimar 2003, S. 199.

[331] Vgl. Durantini (1979), S. 258. Der Fußwärmer oder auch „Liebling der Frauen“ galt in der Emblematik als Symbol für den Mann, der die Gunst der Frau durch Hingabe und Aufopferung erringen muss. Vgl. Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister. Kat. zur Ausst. in der Gemäldegalerie Alte Meister, 15. September – 03. Dezember 2000. Leipzig 2000, S. 55.

[332] Einen interessanten Aspekt bilden die Kinderdarstellungen der Frankfurter-Darmstädter Schule mit ihrer Rezeption der niederländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts. Als Beispiel soll hier Johann Conrad Seekatz (1719–68) betrachtet werden. Auf den ersten Blick erscheint die Szene in Thematik, Komposition und Malweise ganz der Malerei der Niederländer 100 Jahre zuvor verpflichtet zu sein. Dennoch wird eine andere Auffassung des Kindlichen sichtbar. Eine Rezeption dieser Darstellungsweise findet sich verstärkt im 18. Jahrhundert wieder, als man sich an dem

und Verhaltens ermöglichten es den Künstlern, auf überzeugende Weise Kinder in ihre Gemälde zu integrieren. Auch wurde in diesem Jahrhundert durch Johann Amos Comenius' „Orbis sensualium pictus" von 1658 ein wichtiger Meilenstein im Bereich der Kinderliteratur bzw. der Pädagogik gesetzt. Hier finden sich anschauliche Abbildungen, die dem kleinen Leser die Welt erklären sollten. Die kleinen Grafiken des Kinderbuches sind innerhalb des Bildes mit Nummern versehen, denen auf der anderen Seite eine knappe Erläuterung zugeordnet ist. Aufgeführt sind dort etwa auf der Tafel „Ludi Pueriles" (Abb. 49) das Murmelspiel, Kegeln, einen Ball mit einem Schläger durch einen Ring stoßen, Kreisel treiben, mit einem Holzgewehr spielen, Stelzenlaufen und Schaukeln.

Außerhalb der Niederlande waren es vor allem zwei weitere Künstler bzw. Künstlergruppen, die das Kind auf besondere und originelle Weise abzubilden verstanden. In Spanien tat sich der Maler Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682) einflussreich hervor, dessen Kinderbilder von einem bis dahin nicht gekannten Naturalismus – im Geiste von Caravaggios (1571–1610) realistischer Malerei – gekennzeichnet sind. Er erhob einfache Straßenkinder zu abbildungswürdigen Motiven in Lebensgröße, die auf keine bloße Emotionalisierung angelegt waren, sondern auf realistische Schilderungen dieser schwierigen Lebensumstände.[333] Die Protagonisten werden dabei auf sehr kindliche und natürliche Art in Szene gesetzt. Da sie sich zumeist inmitten von Ruinen aufhalten, mag auch hier der inhaltliche Gehalt in Richtung des Vanitasgedankens noch eine Rolle spielen.[334] Die alten Gemäuer können als direkter Kontrast zur vitalen Kindheit als Hinweis auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und der irdischen Dinge gedeutet werden. Ein Themenkreis, in dem das Kinderspiel bereits zuvor ein zentraler Darstellungsmodus war. Bei ihren Spielen mit einfachen Gegenständen wie Würfeln werden die Jungen in ihrem Tun wichtig genommen und mit ihren typisch kindlichen Zügen wiedergegeben. In Frankreich waren es die Brüder Louis (um 1600/1610–1648), Antoine (um 1610–1648) und Mathieu (um 1607–1677) Le Nain, die, dem barocken Realismus verpflichtet, einen bemerkenswert realistischen Stil der Kinderdarstellung erreichten, die aber durchaus noch moralischen oder emblematischen Anspielungen unterlagen.[335]

Naturalismus und der Lebendigkeit dieser Bilder zu erfreuen begann. Maler wie Conrad Seekatz pflegten diese Darstellungsmodi und modifizierten sie für ihre Gemälde.

333 Murillo. Kinderleben in Sevilla. Kat. zur Ausst. in der Alten Pinakothek in München, 31. Mai – 26. August 2001. München 2001, S. 26 f. Der Katalog verweist in Bezug auf die motivische Hinwendung zu den einfachen Volksschichten nicht nur auf eine angestrebte realistische Darstellung, sondern auch auf die deutliche Antikenrezeption (S. 29). Nicht der Inhalt eines Gemäldes, sondern der Grad der mimetischen Ausführung wurde damit höher bewertet. Neben dieser möglichen Intention kann Murillo außerdem die Orientierung an den äußerst populären „Schelmenromanen" als Anreiz und Vorbild gedient haben.

334 Ebd., S. 38.

335 Aufgrund der ähnlichen Malweise fällt es häufig schwer, die Gemälde einem der drei Brüder konkret zu zuschreiben. Häufig wurde deshalb verallgemeinernd von „Les le Nains" gesprochen.

Der vorstehende Überblick hat gezeigt, dass die Wiedergabe des Kinderspiels im 17. Jahrhundert in Malerei und Grafik eine besondere Ausprägung erfuhr. Besonders in den Niederlanden lassen sich zahlreiche Beispiele für eine auffällig realistische Manier und lebendige Wiedergabe auf Gemälden finden. Das spielende Kind wurde verstärkt zu einem autonomen Sujet. Dabei war auch in dieser Epoche das Motiv des spielenden Kindes keineswegs frei von sinnbildlichen und moralischen Andeutungen. Mögen die inhaltlichen Bezüge auch nicht immer deutlich sein, so lassen sich doch aus der Tradition der vorangegangenen Jahrhunderte die dargestellten Hinweise deuten. Als Beleg dafür dienen außerdem die Bildunterschriften auf Grafiken und eindeutige Beispiele aus der Emblematik. In vielen Fällen wurde das Kinderspiel als Sinnbild für das törichte menschliche Treiben auf Erden von den Künstlern aufgegriffen. Es schien offenbar am geeignetsten, das Thema zu visualisieren.

Dem Kind per se kam im 17. Jahrhundert allgemein eine größere Bedeutung in der Kunst zu, was besonders bei Familienporträts zu bemerken ist. Die Protagonisten agieren untereinander und zeigen deutlicher Affekte, was den Gemälden eine größere Ausdruckskraft und den Dargestellten Persönlichkeit verleiht. Im Bereich des Kinderbildnisses beginnen die Dargestellten, mit den beigegebenen Spielzeugen zu agieren und sie nicht mehr nur attributiv in den Händen zu halten. Diese Beobachtung bezeugt ein gewandeltes Verständnis für das Kind, das in seinem Wesen und Spieltrieb anerkannt wird und nicht mehr nur artig posieren muss. Nach wie vor spielte das Kind aber auch noch im Bereich der religiösen Kunst eine wichtige Rolle. Auch hier sind die zeitgenössischen Ansichten über das typisch kindliche Wesen ausschlaggebend dafür, wie die Kinder gesehen und ihr Wesen und Verhalten von den Erwachsenen interpretiert wurden. Dabei wird nach wie vor in besonderem Maße die Lehre von der Erbsünde bei der Beurteilung des Kindes eine Rolle gespielt haben. Auffallend ist, dass das spielende Kind besonders häufig im Zusammenhang mit der Heiligen Sippe auftaucht, wo neben dem Jesuskind auch seine Cousins mit Spielen gezeigt werden. Die mit alltäglichen Spielzeugen ausstaffierten Personen vermitteln einen direkten Bezug zu der Lebenswelt der Betrachter und sollten den Zugang zum Kunstwerk und der religiösen Inhalte erleichtern.

Am Rande sei an dieser Stelle noch auf die religiöse Volkskunst verwiesen, die das Motiv des Kindes und seines Spiels europaweit sehr häufig seit dem 17. Jahrhundert auf Votivtafeln aufgriff.[336] Die zumeist wenig anspruchsvoll, teilweise naiv gestalteten Blätter oder Tafeln wurden vor die Altäre oder zu Füßen von Heiligenfiguren niedergelegt.[337] Als Dank für die Unterstützung in einer Notsituation oder Heilung wenden sich diese Bilder auf sehr narrative Weise, häufig

Vgl. zum Thema der inhaltlichen Deutung Scherling, Agnes: Das Genre der Le Nain. Studie zur Rezeptionsgeschichte ihres Werkes. München 1990 (Diss. München 1988), S. 69f.

[336] Das Votivbild hat eine lange Tradition und diente dem Gläubigen als Möglichkeit, seinen Dank für empfangenen Beistand auszudrücken.

[337] Vgl. Theopold, Wilhelm: Das Kind in der Votivmalerei. München 1981, S. 7.

verbunden mit einem erläuternden Text, an Maria oder andere Heilige. Kinderdarstellungen tauchen zum einen auf im Zusammenhang mit Komplikationen während oder nach einer Geburt, mit der Heilung von Krankheiten oder nach Stürzen und Unfällen, die sie überlebten. Zum anderen sind sie auch am Sterbe- oder Krankenbett der Eltern zu sehen. Die innige Verbundenheit der Eltern mit ihren Kindern wird an der Integration bereits verstorbener Nachkommen deutlich, die durch Symbole als tot gekennzeichnet sind.

Wie zeigt sich das spielende Kind nun aber in der Kunst des darauf folgenden Jahrhunderts?

3.5. Das 18. Jahrhundert bis ca. 1770

Das 18. Jahrhundert brachte schließlich eine erneute Erweiterung des Motivkreises des spielenden Kindes. Quantitativ und qualitativ vollzog sich diese jedoch in den europäischen Ländern unterschiedlich.[338] In Deutschland und Frankreich findet sich das Thema bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur äußerst selten und wenn überhaupt zumeist im Medium der Druckgrafik und seltener auf Gemälden.[339] Taucht das spielende Kind auf, so ist es in der Regel in einem allegorischen oder emblematischen Zusammenhang zu sehen. Wenn im 17. Jahrhundert die Künstler der Niederlande wegweisend waren, so nahm nun die englische Malerei eine Vorreiterrolle in der Wiedergabe des spielenden Kindes ein. Grundsätzlich ist festzustellen, dass die signifikanten Charakteristika einer lebensnahen Manier des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden zu Beginn des 18. Jahrhunderts fast wieder vergessen scheinen.[340] Die wirklichkeitsnahe Darstellung des Kindes wird besonders in der französischen Malerei überlagert von den zahllosen puttengleichen Idealwesen, die sich schon in der griechisch-römischen Antike und erneut seit der Renaissance finden und nun ihre stärkste Ausprägung erfahren.[341] Sie scheinen in ihrem kindlichen Aussehen, das diesem Typus schon immer eigen war, und in dem zumeist spielerischen Gebaren zwar auf Naturbeobachtungen der Künstler zurückzugehen, stellen aber doch keine lebensnahen Kinder dar, sondern idealisierte Fantasiewesen.

Sind alltägliche Kinder auf Gemälden abgebildet, so spiegeln auch sie die Ästhetik des Rokoko im Sinne des Dekorativen und Sinnesfreudigen wider, die zwar kindliche Züge berücksichtigt, aber überindividualisiert und mit einem Hauch von Erotik unterlegt scheint.[342] Auf inhaltlicher Ebene ist auffällig, dass sich häufig satirisch-gesellschaftskritische Anspielungen durch die Wiedergabe von Kinderspielen artikuliert finden. Im Jahrhundert zuvor lag der Schwerpunkt

---

338 Joppien (1988), S. 122.
339 Vgl. ebd., S. 121f.
340 Giesen (1966), S. 105.
341 Ebd., S. 106.
342 Ebd., S. 105f.

stärker auf einer moralisch-didaktischen Bildaussage, die den Betrachter in seinem täglichen Verhalten und einer christlichen Lebensführung ansprach. Die nun zu beobachtende Verschiebung ist mit den sich langsam vollziehenden gesellschaftlichen Veränderungen im 18. Jahrhundert in Verbindung zu bringen, als die Bedeutung der Religion zurückging und die Position des Einzelnen in der Gesellschaft einen größeren Stellenwert bekam.

Ein Beispiel für diese gesellschaftskritischen Untertöne sind die „Freuden der Kindheit oder Kinderspiele bei der Toilette" (Abb. 50) aus dem Jahr 1728 von Charles-Antoine Coypel (1694–1752). Wenn das Gemälde auch in erster Linie satirisch und gesellschaftskritisch angelegt ist[343], so zeugt es doch auch von Beobachtungen des kindlichen Spiels bzw. Wesens. Wie schon in den vorangegangenen Jahrhunderten die *imitatio* und *innocentia* des Kindes als typische Wesensmerkmale erkannt und betont wurden, so finden sich diese Zuschreibungen auch hier. Gezeigt ist eine Szene aus dem höfischen Milieu. Neun Mädchen und Jungen geben sich ausgelassen dem Imitationsspiel der Erwachsenenwelt hin. Mit allerlei Kostümen und Accessoires imitieren sie die Koketterie der Hofdamen sowie die Tätigkeiten der Diener, Lakaien und Schreiber. Die Gesichter der Kinder hat Coypel wenig individuell, aber dem Alter entsprechend gestaltet; sie erinnern jedoch an die Züge von Putten. Die Kinder präsentieren sich in ihrer partiellen Nacktheit dem Betrachter und erscheinen in Gebärden und Haltung den Erwachsenen gleich.

Im Unterschied zu den bisherigen Beispielen sind diese Kinder aber eigentlich schon zu alt, um nackt abgebildet zu werden. Die Nacktheit konnte zuvor als Ausweis für das sehr junge Alter und ein unbedarftes Wesen gedeutet werden. Hier wirkt sie jedoch, als seien sich die Kinder – respektive der Künstler – der Wirkung sehr bewusst. Doch hinter dieser vordergründigen Fassade lässt sich zugleich erkennen, dass sehr wohl auch typisch Kindliches vor Augen gebracht ist. Die Art, wie sich die kleine „Dienerin" auf einem Hocker stehend vorbeugt, um andächtig und konzentriert ihrer „Herrin" die Krone aufzusetzen, bezeugt, dass der Maler kindliches Verhalten und Ausdruck näher studiert hat. Besonders der kleine Junge rechts im Hintergrund, der mit einer gepuderten Perücke auf dem Kopf etwas abseits die Rolle des versunkenen Schreibers übernommen hat, wirkt in der Gestaltung der Gesichtszüge durch Licht und Schatten sehr kindlich. Die unterschiedlichen Bewegungsmomente und Handlungen der Gruppe vermitteln trotz der ruhigen Gesichtszüge und des gemäßigten Agierens den Eindruck von Dynamik und Freude am Spiel, weniger aber kindliche Vitalität und Unbeschwertheit. Coypel gibt mit überspitztem und satirischem Unterton einen Eindruck davon, wie Kinder dem schon immer beliebten Rollen- und Nachahmungsspiel

---

[343] Vgl. dazu: Bailey, Colin B. u. a. (Hrsg.): Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard. Kat. zur Ausst. in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin im Alten Museum u. a., 04. Februar bis 09. Mai 2004. Berlin/Köln 2004, S. 186.

der Erwachsenenwelt nachgehen, und nutzt dies zur Darstellung eines gesellschaftskritischen Themas. Vorgelebte Verhaltensweisen werden durch die Kinder weiter tradiert.

Auch Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699–1779) bringt auf seinen Porträts mit genrehaften Zügen das Kinderspiel auf eine einmalige und subtile Art und Weise ins Bild, indem er die vornehmen Jungen und Mädchen sehr häufig zusammen mit ihren Spielsachen darstellt; jedoch selten in ausgelassener Aktion mit ihnen. Chardin wandelte auf den Pfaden der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die das Kinderspiel häufig in ihre Bilder aufnahmen. Die bald mehr, bald weniger stark wahrnehmbaren moralischen Anspielungen dieser Werke werden auch von ihm aufgegriffen. Dies geschah allerdings weniger durch den Künstler und seine Gemälde selbst, als vielmehr durch die Stecher, die die Gemälde in grafischer Form verbreiteten und mit Sentenzen versahen, die das Spiel mit der Vergänglichkeit des Lebens und der Nichtigkeit des menschlichen Tuns verknüpften.[344] Chardins Gemälde selbst sprechen eine andere, leise Sprache, die nur sehr subtil Hinweise auf die Möglichkeit einer solchen Ausdeutung zulassen. Inwiefern einem Betrachter der damaligen Zeit die möglichen inhaltlichen Anspielungen auch ohne Bildunterschriften geläufig waren, muss offenbleiben.

„Das Mädchen mit dem Federball“ (Abb. 51) und „Das Kartenhaus“ (Abb. 52) aus dem Jahr 1773 sind Beispiele für die in sich gekehrte Versunkenheit und Konzentration der Kinder beim Spiel. Entweder sie posieren auf Chardins Gemälden lediglich mit ihren Spielmitteln oder sie hantieren damit in ruhigem, andächtigem Tun. Der Künstler setzt auf eigentümliche Weise das Spielzeug in unmittelbaren Bezug zu den Kindern und ihrer Lebenswelt und nimmt gleichzeitig deren aktive Handhabung zurück. „Das Mädchen mit dem Federball“ hält einen Schläger und den Federball in der Hand. Die elegante Kleidung, bestehend aus einem Oberkleid über einem Korsett sowie dem seitlich durch ein Panier voluminös gewölbten Rock, ist – nach unserem heutigen Verständnis – nicht für das Bewegungsspiel geeignet. Chodowiecki zeigt aber die Geläufigkeit des Spiels auf seinem Blatt (vgl. Abb. 102), wo diese Spielmittel in Aktion bei einem Mädchen gezeigt werden, das ähnliche Kleidung trägt. An einem um die Hüfte befestigten Band hängen Schere und Nadelkissen[345], die sie deutlich dem häuslichen Milieu und dem weiblichen Handarbeiten zuordnet.

„Das Kartenhaus“, das zu einer Serie aus vier Gemälden dieses Themas gehört[346], zeigt, wie ein Knabe an einem Spieltisch geknickte Spielkarten aufstellt und ein Muster formt. Aus einer zentral ins Bild gesetzten Schublade des Tisches blitzt die Karte Herz Bube hervor. Möglicherweise ist dies ein Rückgriff auf die im 17. Jahrhundert, wie etwa bei Dirk Hals, auftauchenden Verweise auf die Liebe

344 Flitner (2000), S. 126.

345 Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Chardin. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Düsseldorf u. a., 05. Dezember 1999 – 20. Februar 2000. Düsseldorf/Köln 2000, S.222.

346 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Jean Siméon Chardin (1699–1779). Ostfildern-Ruit 1999, S. 119.

und unmoralisches Verhalten im späteren Erwachsenenalter. Die Kinder scheinen daran gehindert zu sein, sich – möglicherweise aufgrund der Funktion des Bildes als Porträt und ihrer gesellschaftlichen Stellung – in eine ausgelassene Spielsituation hineinzubegeben. Auf herausragende Weise vermag es Chardin jedoch, das kindliche Wesen in Kontrast zu der gängigen Erziehungspraxis zu zeigen. Die Kinder wollen und sollen offensichtlich spielen, denn ihnen stehen die nötigen Dinge zur Verfügung und doch scheinen sie darin gehemmt, da sie durch ihre Kleidung, die sich in Material und Fertigung nicht für ausgelassene Spiele eignet, die gepuderten Haare und ihre Erscheinung vielmehr wie kleine Erwachsene wirken. Ihre kindliche Physiognomie zeugt jedoch von ihrem wirklichen Alter. Chardin zeigt damit keine stilisierten und aufgeweckten Kindergestalten wie z. B. sein Meister Coypel, sondern ruhige, fein beobachtete Persönlichkeiten an der Schwelle zum Erwachsenendasein.

Den Bildern wohnen subtile symbolische Bezüge auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens inne, die wie bei Coypel in dem leicht zerstörbaren Kartenhaus bzw. in dem von Wind getragenen Federball erkennbar werden.[347] Diese Anspielungen führen als Verweise weiter zu den eigentlichen Aufgaben der Kinder, die ernsterer Natur sind als das Spiel. So liegen neben dem Jungen Schreibgerät und Papier und bei dem Mädchen ist ihr Nähaccessoire zentral ins Bild gesetzt. Nach Flitner sind es daher „ganz offensichtlich […] nicht Spiele der kindlichen Vitalität, der Phantasie oder gar starker Emotionalität, die Chardin hier interessieren […]. Die Bilder teilen eine Atmosphäre mit, die nicht als Aussage über Kindermentalität gemeint sein kann, sondern vielmehr eine bestimmte Haltung des Künstlers ausdrückt, ein Nachdenken über die Welt und deren Spiegelung im Geschehen des Spiels."[348] Gruschka hat sich mit möglichen pädagogischen Intentionen dieser Gemälde auseinandergesetzt und ist zu dem Schluss gekommen, dass die Bilder in ihrer Aussage offenbleiben müssen. Sie können je nach Sicht des Betrachters zum einen als mahnende negative Beispiele der Untätigkeit und zum anderen auch als verständnisvolle Einblicke in das kindliche Wesen innerhalb einer streng reglementierten Erziehung in den höheren Schichten interpretiert werden.[349]

Das Motiv des spielenden Kindes taucht aber auch nach wie vor in allegorischem Zusammenhang auf, wie es der Stich „Der Frühling" (Abb. 53) von Martin Engelbrecht (1684–1756) zeigt. Wenn im 16. Jahrhundert das Motiv des jahreszeitlichen Spiels in Stundenbüchern als Randillustration zu finden war, so ist es hier zu dem zentralen Thema des Bildes geworden. Das Blatt gehört zu einer Reihe der „Vier Jahreszeiten", die ebenfalls die Lebensalter des Menschen

---

[347] Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (1999), S. 120.

[348] Flitner (2000), S. 127f.

[349] Gruschka, Andreas: Bestimmte Unbestimmtheit: Chardins pädagogische Lektionen. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelten des Jean-Baptiste Siméon Chardin und seiner Zeit. Wetzlar 1999.

visualisiert, was sich anhand der Bildunterschriften ablesen lässt.[350] Die Kinder repräsentieren also gleichsam durch ihr ausgelassenes Spiel in einer weitläufigen parkähnlichen Anlage das beginnende Jahr im Frühling und das junge Leben. Während im Mittelgrund zwei Mädchen, eine Puppe und Peitsche in der Hand, einen Wagen ziehen und drei Jungen um sie herum mit Trommeln und Fahnen dem Soldatenspiel nachgehen, sind im Vordergrund zwei jüngere Knaben gezeigt. Mit lächelnden Gesichtern scheinen sie in einem spielerischen Kampf verwickelt zu sein, denn der linke Junge bewegt sich im Ausfallschritt auf einem Steckenpferd und hat eine Peitsche erhoben. Sein Mitspieler streckt ihm eine Windrädchenlanze entgegen, die für gewöhnlich, wie bei Bosch zu sehen, gemeinsam mit dem Steckenpferd in Gebrauch war, und hält einen Ziehwagen mit Pferd- und Reiterfigur an einem Seil. Engelbrecht gibt damit typische Spiele und Spielzeuge an, die zum einen deutlich die geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibungen, zum anderen aber auch typische Spielzeuge für den außerhäuslichen Bereich in dieser Jahreszeit erkennen lassen (vgl. Kap. 6.2.1.). Das Motiv eignete sich daher, um die gewünschte Bildaussage umzusetzen.

In England hatte sich im Gegensatz zum übrigen Europa bereits im frühen 18. Jahrhundert ein signifikanter Wandel hin zu einer lebendigen, dabei aber sachlich anmutenden Wiedergabe des Kindes vollzogen. Hervorgerufen wurde er durch neue geistesgeschichtliche Impulse, die vom Bürgertum ausgingen, das aufgrund der Industrialisierung früher als auf dem Kontinent größeren Einfluss gewinnen konnte. Besonders hervorgetan haben sich dabei Maler wie William Hogarth (1697–1764), Joshua Reynolds (1723–1792), Thomas Lawrence (1769–1830) und Thomas Gainsborough (1727–1788). Es entstanden eine große Anzahl von realistischen Gemälden, auf denen Kinder die zentrale Rolle spielen und auf eine Weise gezeigt werden, wie sie weder vorher noch nachher zu finden ist.[351]

Die Szenen spielen sich in ihrer freieren und dynamischen Gestaltung häufig in der freien Natur bzw. vor einer Landschaftskulisse ab. Die Gemälde von Hogarth weisen in ihrer genauen Erfassung des Beobachteten häufig auch einen satirisch-pessimistischen Charakter auf, bei dem die Kinder in ihrer vermeintlich harmlosen und unbedarften Erscheinung in Kontrast zu der grausamen und rücksichtslosen Art der Erwachsenen gesetzt werden, deren Regung man teilweise schon bei den Jüngsten zu erkennen glaubt.[352] Bei Reynolds findet sich eine andere Auffassung, die aber ebenfalls mit Kontrasten arbeitet. Er verdeutlicht den von den Erwachsenen auferlegten Rollencharakter, den die kleinen bürgerlichen Kinder in ihrer Lebenswelt einnehmen (müssen), indem er sie mit ihren kindlichen Zügen in starren, der Erwachsenenwelt entliehenen Posen zeigt. Auf die Spitze getrieben

---

[350] „Doch ist noch größ're Lieblichkeit/Wo man die Kinder spielen siehet,/Dieweil in solcher Unschuld-Zeit/Im Scherz der Ernst der Hoffnung blühet./wiewohl mit vielen Zucht Beschwerden/Aus Kindern brave Leute werden." Zit. nach Wilckens (1985), S. 27.

[351] Steward (1995), S. 17.

[352] Baur, Eva-Gesine: Studien zum französischen und englischen Kinderbild im 18. und 19. Jahrhundert. München 1991 (Diss. München 1983), S. 91ff.

wird dieses Darstellungsmuster in seinen sogenannten *borrowings*[353], bei denen er etwa im Fall von „Master Crewe als Heinrich VIII." einen Jungen die Pose Heinrichs VIII. in dem Gemälde von Hans Holbein d. J. einnehmen lässt. Das Moment des Rollentauschs, des Verkleidens und Verstellens wird deutlich durch die ordentlich auf einem Stuhl im Hintergrund liegende Kleidung des Jungen. Aus einem Kind wird mit wenigen Handgriffen rein optisch ein Erwachsener.

Eine weitere Ausformung erhielt das Thema durch die sogenannten *fancy pictures*[354] (Fantasiebilder). Es handelt sich dabei um eine Bildform, die in England im 18. Jahrhundert von Malern wie Gainsborough gepflegt wurde und äußerst beliebt und verbreitet war.[355] Motivisch orientieren sich die Bilder an der Genremalerei des 17. Jahrhunderts; sie sind jedoch stark von einer überhöhten Emotionalisierung und Stilisierung geprägt, die zu einer Partizipation des Betrachters aufruft. Die Kinder spielen in aller Regel innerhalb eines ärmlichen Milieus die Hauptrolle und zeigen damit deutliche Referenzen an den spanischen Maler Bartolomé Esteban Murillo, dessen originelle Themenauffassung sich nicht zuletzt durch die Druckgrafik allgemeiner Popularität erfreute und häufig zitiert wurde.[356] In ähnlicher Form findet sich diese sentimentale Ausrichtung auch bei den Bildern der französischen Zeitgenossen wie Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) und Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755–1842).

Ein motivisch zentrales Beispiel für die Wiedergabe des spielenden Kindes in England von William Hogarth (1697–1764) ist „A Children's Party" (Abb. 54) von 1730, die drei vornehm gekleidete Mädchen und einen kleineren Jungen beim Spiel im Freien zeigt. Die Kulisse scheint aufgrund der Anlage im Hintergrund und des Steinmonuments rechts ein Landschaftsgarten zu sein. Durch das Weiß ihrer Kleidung, die in der beginnenden Dämmerung leuchtet, hebt sich die Kindergruppe vor der Landschaft ab. In einem Halbrund angeordnet steht links im Vordergrund ein kleiner Junge mit einer Trommel, auf die er gerade schlägt. Rechts oberhalb von ihm hält ein Mädchen in der rechten Hand einen Spiegel, auf den sie mit der anderen Hand verweist. Auf dem Sockel des Steinmonuments sitzt ein weiteres Mädchen, welches mit ernstem Blick auf ein anderes Mädchen schaut, das links im Vordergrund entsetzt und mit leicht erhobenen Armen auf die Gruppe in der Bildmitte zuläuft. Ein kleiner Hund hat soeben das Spiel der Mädchen gestört, indem er unter den Puppentisch, an dem auf einem Stuhl eine

[353] Vgl. dazu: Baur (1991), S. 103.

[354] Baur (1991) führt als verbindende Stilkriterien für diese Gattung das Fehlen eines konkreten Auftrages und damit verbunden die Gestaltungsfreiheit des Künstlers, anonyme Figuren – meist Kinder – mit porträthaftem Charakter aus den unteren Gesellschaftsschichten, monochrome Farben im Bereich von Brauntönen auf (S. 115f.). Geprägt wurde der Begriff posthum von Joshua Reynolds in seinem 14. Diskurs.

[355] Vgl. Neumeister, Mirjam: Die Entdeckung der Kindheit. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April – 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 20.

[356] Ebd., S. 21.

Puppe sitzt, gelaufen ist und diesen umstößt. Das Puppenservice liegt infolgedessen in Scherben auf dem Boden. Es könnte sich dabei um einen Verweis auf das Vanitas-Thema handeln, da hier durch den Hund alles menschliche Werk zerstört wird.

Deutlich werden durch die idyllische Landschaft und das Kapitell links neben dem Knaben auch Bezüge auf ein idealisiertes Antikenbild bzw. die Vergangenheit. Die Kinder finden in ihrer spezifischen Kindlichkeit noch keine solche Beachtung, wie es gegen Ende des Jahrhunderts der Fall sein wird. Besonders deutlich wird dies angesichts der Kleidung. Die Kinder tragen wie bei Chardin keine Kleidungsstücke, die auf ihre Anatomie bzw. Bewegungsfreiheit beim Spielen Rücksicht nehmen. Im Gegenteil, sie spiegeln die Mode der Erwachsenen „en miniature" wider. So trägt der Knabe die typische Männerkleidung, bestehend aus einem Just-au-corps, einem Hemd darunter, einer Strumpfhose sowie der gepuderten Perücke. Auch die Mädchen tragen wie Erwachsene kostbare Kleider mit einem Korsett, das die Taille extrem einengt und Häubchen. Obgleich kindliches Verhalten offensichtlich vom Künstler beobachtet wurde, wirken die Kinder in ihrem Verhalten und Habitus wenig kindlich. Die zentrale Bedeutung des Spiels für das Kind wird aber deutlich. Denn das Mädchen links stürmt mit bestürztem Ausdruck auf die zerstörte Spielszenerie zu. Die Wiedergabe von kindlichem Verhalten und symbolische Anspielungen vermischen sich.

Die Betrachtung zeigt, dass im 18. Jahrhundert ein Stadium der motivischen Entwicklung erreicht ist, in dem Kinder bei ihren Spielen als autonomes Motiv in der Malerei verbreitet waren. Dennoch weist auch das Gemälde von Hogarth noch – wie es bereits bei den Beispielen in den vorherigen Kapiteln zu bemerken war – mehrere Verständnis- und Interpretationsebenen auf. Die Abbildung der Spiele zeugt von einer genauen Beobachtung des Künstlers, verweist aber gleichzeitig auf einen symbolisch-gesellschaftskritischen und attributiven Gehalt. Hogarth war ein Hauptvertreter der englischen Genremalerei, der seine Szenen satirisch anlegte und ihnen häufig einen bühnenhaft arrangierten Rahmen gab. Die Spielzeuge weisen die Kleinen einerseits als Kinder aus, gleichzeitig deuten z. B. der zentrale Spiegel, Fragmente von Skulpturen und der Klang der Trommel auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und die Eitelkeiten der Welt hin, die schon die Kinder in ihrem feinen Putz betreffen.[357] Das die Erwachsenenwelt imitierende Spiel sowie der Verweis auf die Einübung der späteren Geschlechterrollen im Spiel kann als subtil geäußerte Gesellschaftskritik des Künstlers verstanden werden.[358]

Anders verhält es sich mit der Zeichnung „Drachen steigen" (Abb. 55) aus den Jahren um 1740 des englischen Künstlers Francis Hayman (1708–1776), die einen zentralen Entwicklungsschritt in der Darstellung des spielenden Kindes zeigt. Die

---

[357] Gowing, Lawrence: Hogarth. Kat. zur Ausst. in der Tate Gallery London, 02. Dezember 1971 – 06. Februar 1972. London 1971, S. 22.

[358] Steward (1995), S. 137.

Gruppe aus sechs Jungen, die aufgrund ihrer vornehmen Kleidung dem Bürgertum anzugehören scheint, befindet sich in ausgelassenen Bewegungen in der freien Natur und ist dabei, einen Drachen steigen zu lassen. Die Kinder sind auf diesem Beispiel per se bei einem Kinderspiel dargestellt, das sich im 18. Jahrhundert einer großen Beliebtheit erfreute.[359] Eine weitergehende inhaltliche Deutungsebene ist aufgrund der Darstellungsweise und fehlender traditioneller Symbole nicht erkennbar. Vielmehr scheinen hier neue geistesgeschichtliche bzw. pädagogische Tendenzen zum Tragen zu kommen, die sich im 18. Jahrhundert verbreiteten. Mit wenigen Strichen verdeutlicht Hayman die Konzentration und Zusammenarbeit der Jungen bei dem Versuch, den Drachen in die Lüfte steigen zu lassen. Die unterschiedliche Auffassung des Kindes in der Gestaltung und die Kontextualisierung des Spiels, die nicht zuletzt von nationalen Stilprägungen herrührten, sind im Vergleich deutlich zu erkennen.

Seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts ist allgemein eine zunehmend freiere Darstellungsweise hin zu mehr Naturnähe und eine lebendige Wiedergabe des spielenden Kindes in ganz Europa wahrzunehmen. Im Zuge der zunehmenden pädagogischen Auseinandersetzung mit Fragen nach Sinn und Zweck des kindlichen Spiels, angeregt durch die Schriften Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) und John Lockes, nahm auch die künstlerische Beschäftigung mit dem Thema zu – wenn auch nur in einem begrenzten Künstlerkreis.[360] Begründen lässt sich das mit einem grundlegenden Wandel im Umgang mit Kindern und der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit der Phase der Kindheit (vgl. dazu Kap. 4.). Die Kinderzeit erfuhr eine andere Bewertung als zuvor, da sich die Menschen von der „negativen Anthropologie" des Mittelalters und der Frühen Neuzeit lossagten und einer „positiven Anthropologie" zuwandten. In einer säkularen Sicht verlor die Urstandslehre an Gewicht, nach der die Menschen ihre Gottesebenbildlichkeit mit dem Sündenfall verloren haben und ihre korrupten Seelen der Erlösung bedürfen.[361] Cunningham glossiert diese Entwicklung mit der Aussage, dass sich die Sicht auf Kinder und Kindheit von einer Sorge um ihre „spirituelle Gesundheit" hin zu einem Bemühen um die „individuelle Entwicklung" verlagerte.[362] Richter zieht als Erklärung eine Parallele zu dem von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation[363], indem er feststellt, dass sich die Eltern – gemeint sind hier die oberen Gesellschaftsschichten – durch eine

[359] Vgl. Steward (1995), S. 139.

[360] Vgl. Joppien (1988), S. 4, 127 und 161 f. und Giesen (1966), S. 108 und 111.

[361] Mittler, Elmar/Wangerin, Wolfgang (Hrsg.): Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordermann-Sammlung. Kat. zur Ausst. in der Paulinerkirche in Göttingen, 05. Dezember 2004 – 20. Februar 2005, Göttingen 2004, S. 23.

[362] Cunningham (2006), S. 96.

[363] Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt/Main [21]1997.

stetige Verfeinerung ihrer Verhaltensstandards auch zunehmend von den Kindern distanzierten.[364] Damit wurde das Kind immer mehr von der Lebenswelt der Erwachsenen abgesondert und erfuhr eine andere Betrachtung und Behandlung, die sich von derjenigen der Erwachsenen unterschied.

Das Gemälde „Die Kinder der Familie Nollekens beim Spiel mit Kreisel und Karten" (Abb. 56) aus dem Jahr 1745 von Joseph Francis Nollekens (1702–1747/48) kann beispielhaft die freiere Porträtauffassung und Darstellungsweise des kindlichen Spiels in dieser Gattung der englischen Malerei verdeutlichen. Ein ca. fünfjähriger Junge und ein sechsjähriges Mädchen befinden sich in der Ecke eines Wohnraumes, von dem links ein Vorhang und rechts ein zurückgeklappter Tisch zu erkennen sind. Im Hintergrund ist außerdem der untere Teil eines Gemäldes sichtbar. Vor dem dunklen Hintergrund heben sich die Kinder durch ihr helles Inkarnat deutlich ab. Beide blicken den Betrachter an und verweisen durch ihren Zeigegestus nach links auf etwas, das außerhalb des Gemäldes liegt. Den Kindern steht ein spezifischer Kinderstuhl zur Verfügung, auf dem eines mit erhobener Peitsche sitzt. Der dazugehörige Kreisel bewegt sich am Boden neben einer umgekippten Trommel. Das Mädchen steht hinter einem Bänkchen aus rotem Samt, auf welchem soeben ein Kartenhaus zusammengestürzt ist, was durch die noch fallenden Karten deutlich wird.

Obgleich die Kinder sich in klassischer Weise dem Betrachter frontal gegenüber befinden und in ihrer Erscheinung deutlich zu identifizieren sind, gibt der Künstler sie doch in einer lebendigen und kindertümlichen Szene wieder. Trotz ihrer Aktivität und kindlichen Physiognomie werden sie allerdings mit einem ernsten Gesichtsausdruck gezeigt. Diese Ernsthaftigkeit begründet sich in diesem Porträt mit genrehaften Zügen durch die Verschmelzung der Darstellung eines alltäglichen Kinderspiels mit dem schon mehrfach erwähnten, besonders im 17. Jahrhundert populären Vanitasgedanken.[365] Die Kinder – obgleich Porträts – sind nicht nur um ihrer selbst willen abgebildet, sondern werden durch ihr Tun und ihre Attribute, wie dem sich drehenden Kreisel und das fragile, in sich zusammenfallende Kartenhaus, zu Trägern einer moralisierenden Botschaft. Eine eher traditionelle Aussage verschmilzt mit der beschriebenen freien Darstellungsform.

Einen weiteren deutenden Bezugsrahmen erhielt das Kind schließlich in der Zeit der Aufklärung, als es etwas „Rohes" und „Wildes", ja geradezu ein Faszinosum verkörperte, das es durch eine zielgerichtete Erziehung zu „zivilisieren", also an die gängigen Standards anzugleichen galt. Mithilfe körperlicher Züchtigung, aber doch unter Berücksichtigung der spezifisch kindlichen Verhaltensweise und Konstitution, nahm man sich der Hinführung vom „Rohen" zum „Edlen" an.[366] Man war zu der für den weiteren kindheitsgeschichtlichen

---

[364] Vgl. Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kinderbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt a.M. 1987, S. 25 f.

[365] Steward (1995), S. 24.

[366] Hier sind auf ideologischer Ebene deutliche Parallelen zu den Rechtfertigungen des Kolonialismus zu sehen. Vgl. Richter (1987), S. 139 ff.

Verlauf entscheidenden Überzeugung gelangt, dass die Erfahrungen und Lebensweisen in der Kindheit ausschlaggebend für den späteren Erwachsenen und sein Wesen seien. In einer zuvor so nicht gekannten Form setzten sich Gelehrte in einer breiten Öffentlichkeit mit der Kindererziehung sowie den Rechten und Privilegien der Kinder auseinander.

So lassen sich bereits seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Hinwendung zur Idealisierung des kindlichen Spiels sowie eine sentimentale Auffassung bemerken, die in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert in der Romantik einen Höhepunkt erlebte.[367] Hier vollzog sich die intensive Auseinandersetzung mit dem Kindergenre als feste Kategorie der Malerei, wie es Giesen definiert, erst mit der Etablierung der vom Bürgertum ausgehenden Bewegung des Biedermeier im 19. Jahrhundert und dies besonders in den Kunstzentren Berlin, Dresden, Düsseldorf und München.[368] Dass sich die autonome Darstellung des spielenden Kindes in Deutschland erst seit dem späten 18. Jahrhundert, in der Folge dann aber sehr ausgeprägt ausbilden konnte, ist in unmittelbarem Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel der Zeit zu verstehen. Mit dem erstarkenden Bürgertum wurden auch hier die Grundpfeiler für unsere heutige Auffassung von Familie und damit auch ein neuer Blick und ein anderes Verständnis für das Kind gelegt (vgl. Kap. 4.). Zentrale Beispiele aus der zweiten Jahrhunderthälfte sind die Grafiken von Daniel Chodowiecki (1726–1801), die einen weiteren wichtigen Aspekt in der Entwicklung markieren. Mit den Illustrationen für das „Elementarwerk“ (1774) des Pädagogen Johann Bernhard Basedow (1724–1790) ganz im Dienste der neu orientierten pädagogischen Belehrung stehend, findet der Künstler durch genaue Beobachtungen eine ganz eigene und lebendige Form, Kinder bei ihrem täglichen Spiel und anderen Beschäftigungen darzustellen.[369]

In Frankreich konnte sich das spielende Kind als autonomes Motiv bis in das späte 19. Jahrhundert nicht so stark verbreiten, da in Zusammenhang mit den strengen Vorgaben der Akademien das Genre in der Rangordnung der Bildgattungen auf einer der unteren Stufen angesiedelt war.[370] Die Entwicklung hin zu einer lebensnahen Darstellung des spielenden Kindes dauerte noch bis zum Einsetzen der Realismusbewegung im 19. Jahrhundert, als auch dieses Motiv für die Malerei zu einem autonomen und bildwürdigen Thema erhoben wurde. Tauchen spielende Kinder zuvor auf, so erinnern sie an Putten und sind häufig in einen erotisch-allegorischen Zusammenhang eingebettet. Darüber hinaus war das Motiv nach wie vor häufig mit einer moralischen bzw. gesellschaftskritischen Aussage verbunden, wie sie schon seit den Anfängen etwa bei Herrard von Landsberg und besonders im 16. und 17. Jahrhundert zu erkennen war.

---

[367] Joppien (1988), S. 130.
[368] Vgl. ebd., S. 147 und Harms (1981), S.4.
[369] Joppien (1988), S. 127 und 132.
[370] Ebd., S. 132.

In England hingegen, wo das Bürgertum, wie erwähnt, schon früh eine größere gesellschaftliche Bedeutung erlangen konnte, begann man sich besonders intensiv mit dem Kind als einem eigenständigen Motiv in der Malerei zu beschäftigen.[371] In enger Verflechtung mit den gesellschaftlichen Änderungen durch die Industrialisierung und die Herausbildung des Bürgertums fand auch die Genremalerei – und damit das Motiv des spielenden Kindes – in dieser Gesellschaftsgruppe eine rasche Verbreitung und erfreute sich sehr großer Nachfrage.[372] Dies setzte sich auch im 19. Jahrhundert durch die Künstler der Cranbrook Colony wie Thomas Webster (1800–1886) und Frederick Daniel Hardy (1826–1911) weiter fort, die fast ausschließlich Kinder malten.[373] Diese Künstler beschäftigten sich mit dem kindlichen Nachahmungsspiel, das in der Tradition der vorherigen Jahrhunderte, in einen moralisierenden Rahmen eingebettet, den elterlichen Einfluss auf das Kind verdeutlicht.[374]

Anhand der Beispiele aus dem frühen 18. Jahrhundert lässt sich die auffällige Beobachtung machen, dass die Kinder in dieser Zeit sehr häufig in der freien Natur und mit luftiger und bequemer Bekleidung wiedergegeben wurden. Sehr deutlich treten hier veränderte Einstellungen zu Kindheit bildlich vor Augen (vgl. dazu Kap. 4.). Wie Baur in ihrer Arbeit zusammenfasst, unterscheiden sich die Kinderdarstellungen in England und Frankreich in ihrer inhaltlichen und künstlerischen Ausrichtung. Während in Frankreich Kinderbilder als Projektionsflächen ideologischer, moralischer und didaktischer Aspekte dienten, herrschte in England eine Stimmung, die die Individualität der Protagonisten und das Aufspüren des typisch Kindlichen in den Mittelpunkt stellte und dabei mit Ironie und Parodie verschmelzen ließ.[375]

3.6. Resümee

Resümierend interessiert am Ende dieses Kapitels die Frage, wie es den Künstlern vom späten Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gelang, das spezifisch Kindliche beim Spielen und die Spielumgebungen umzusetzen und welche Gründe bzw. inhaltlichen Kontexte es für die Darstellung des spielenden Kindes gab. Anhand der frühen Beispiele seit dem 13. Jahrhundert ist zu sehen, dass das Kind in seinem Wesen und Verhalten schon genau beobachtet und erfasst worden ist. Allerdings hatte es noch keinen Anspruch darauf, das alleinige Bildthema zu

[371] Vgl. Joppien (1988), S. 128. Diese Gemälde sind häufig der Tradition der holländischen Genrebilder eines David Teniers d. J. (1610–1690) oder Adriaen van Ostade (1610–1685) aus dem 17. Jahrhunderts verpflichtet, da sie in der Mehrzahl Szenen aus dem ländlichen Leben zeigen.

[372] Vgl. ebd., S. 132.

[373] Ebd., S. 139.

[374] Hier lässt sich wiederum eine Brücke zu den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts schlagen. Jan Steen bildete häufiger das gängige Sprichwort „Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen“ mit moralisierendem Hintergrund ab.

[375] Baur (1991), S. 174.

sein. Mit Bruegels „Kinderspielen“ änderte sich dies. Allerdings werden aufgrund der dargestellten Fülle von Menschen und Aktionen sowie der perspektivischen Aufsicht keine genaueren Aussagen über das typisch kindliche Wesen gemacht. Es ist vielmehr ein Spiegel des menschlichen Treibens, das durch kindliche Spiele symbolisiert wird. Durch alle Jahrhunderte hindurch zieht sich eine inhaltliche Verknüpfung und Deutung des Kinderspiels, die von einer moralisch-didaktischen Sichtweise bis hin zu allegorischen oder gesellschaftskritischen Facetten reicht.

Durch die wenig ausgeprägte Trennung der Kindheit von der Erwachsenenwelt bzw. einer aus heutiger Sicht relativ kurzen „Schonzeit“ bis zu einem Alter von ca. 7 Jahren, die bis in das 19. Jahrhundert hinein Bestand hatte, empfindet der heutige Betrachter die Wiedergabe älterer Kinder als den Erwachsenen gleich. Das 17. Jahrhundert, wie es beispielhaft Dirck Hals vor Augen bringt, entwickelte schließlich einen hohen Grad an Naturalismus und Realismus, indem Kinder bei ihren ganz alltäglichen und belanglos scheinenden Spielereien in Genreszenen zusammen mit Erwachsenen oder seltener alleine gezeigt werden. Die Erkundung des kindlichen Wesens mit seiner Spitzbubigkeit, Konzentration oder lebendigen Fröhlichkeit steht im Mittelpunkt dieser Malerei. Darüber hinaus steht das Kinderspiel aber in aller Regel nicht für sich selbst, sondern verweist auf einen übergeordneten, zumeist moralisch-didaktischen Kontext.

Die späteren Kinderdarstellungen des 18. Jahrhunderts zeigen das Kind zurückhaltender, aber nicht unbedingt weniger kindlich. Sie repräsentieren vielmehr exemplarisch die zeitgenössischen Erziehungsvorstellungen und Blickwinkel auf die Kindheit, in denen das Kind zu Beginn des Jahrhunderts einmal puttengleich erscheint und ein anderes Mal wie ein kleiner pflichtbewusster Erwachsener, der aber kindlichen Spielen nachgehen darf bzw. will. Gemeinsam ist allen angeführten Gemälden, dass sie Auskunft darüber geben, welche Freiräume und Entfaltungsmöglichkeiten Kindern in einer bestimmten Epoche von den Eltern und der Gesellschaft geboten wurden. Das spezifische Wesen des Kindes, seine Handlungen und Ausdrucksweisen, wenn es spielt, wurden von allen Malern einmal mehr, einmal weniger stark in der malerischen Umsetzung berücksichtigt.

Eine stetig wachsende Verlebendigung der Kinderdarstellung konnte neben den stilistischen Veränderungen bei der Analyse nicht stringent nachgewiesen werden. Bereits bei den frühen Beispielen zeigt sich, dass die Darstellung spielender Kinder stets Veränderungen unterlag. Auffällig ist aber der vermeintliche Bruch nach der sehr realistischen und lebendigen Darstellung des 17. Jahrhunderts hin zu der puttenhaften Art des frühen 18. Jahrhunderts. Es lässt sich aber durchgängig beobachten, dass sich die Wiedergabe und psychologische Durchdringung des spezifisch Kindlichen immer mehr vervollkommnet hat. Es findet sich außerdem eine beständige Erweiterung und zunehmende Verbreitung dieses Motivkreises. Sind es zu Beginn der Analyse noch vereinzelte Beispiele, die das spielende Kind zeigen, so steigert sich die Zahl im Laufe der Jahrhunderte so sehr, dass nur noch ausgewählte Exempel und Künstler oder allgemeine Tendenzen skizzenhaft vorgestellt werden und vieles nur erwähnt werden konnte.

Es lässt sich außerdem festhalten, dass sich einige thematische Zusammenhänge und inhaltliche Schemata, wie etwa das spielende Kind im Kontext der Lebensalter oder als Begleiter allegorischer Figuren, tradiert haben und von den Künstlern immer wieder, teils mit Erweiterungen, aufgegriffen wurden. Manche Aspekte, wie der Vanitasgedanke, blieben aktuell, andere kamen neu hinzu und verwiesen dabei nicht selten auf Traditionelles. Die Angabe von Spielmitteln war von Beginn an ein wichtiges bildimmanentes Element, um die Kinder als solche zu charakterisieren und um ihr Alter und ihren Stand kenntlich zu machen. Auffällig ist weiterhin, dass die Kleinkinder bis in das 18. Jahrhundert hinein von den Künstlern durch ihre Nacktheit bzw. leichte Kleidung gekennzeichnet und damit von den älteren Kindern und Erwachsenen abgegrenzt wurden. Ein Grund dafür kann die Beobachtung der alltäglichen praktischen Handhabung körperlicher Bedürfnisse und der Vermeidung von Schmutz sein. Darüber hinaus kann auch die verbreitete Ansicht von dem noch unschuldigen und nicht sündhaften Wesen des Kleinkindes eine Rolle gespielt haben, die damit zum Ausdruck gebracht werden sollte. Coypel durchbricht im frühen 18. Jahrhundert diese Tradition und verleiht seinem Gemälde damit einen erotisch-neckischen Hauch.

Wie gezeigt werden konnte, stand bis weit in das 18. Jahrhundert hinein die Darstellung des spielenden Kindes nicht für sich selbst, sondern war von mehr oder weniger wahrnehmbaren moralischen, allegorischen oder didaktischen Interpretationsebenen bestimmt, die dem damaligen Betrachter bekannt gewesen sein müssen. Aus heutiger Sicht können Hilfsmittel, wie die Bildunterschriften auf Grafiken, die Emblematik oder zeitgenössische Literatur, dazu dienen, die mögliche Bedeutung zu rekonstruieren. Besonders augenfällig ist einerseits die Darstellung des Spiels als typischer Indikator für das junge Alter einer dargestellten Person und der Kontrast zu den Erwachsenen und ihrem Tun. Daher findet sich das Kinderspiel auch so häufig auf Darstellungen der Lebensalter. Andererseits überrascht aber die genaue Beobachtung des affektgeladenen, ausgelassenen und spontanen kindlichen Wesens durch Künstler und Gesellschaft, die offenbar dazu veranlasste, spielende Kinder als Symbole für das arglose, nachlässige und auch unmoralische Treiben der Welt und für profane Eitelkeiten in Darstellungen einzubringen. Die tieferen Bedeutungsebenen ändern jedoch nichts an dem Befund, dass das Kind, das diese Botschaften transportiert, per se der Typus des spielenden Kindes mit seinen spezifischen Ausprägungen ist bzw. die Faszination der Künstler und Gesellschaft für das kindliche Wesen und sein Tun widerspiegelt.

Vielleicht ist es das Thema „Kind“ an sich, das eine lebhafte und lebensnahe Darstellung leichter ermöglicht als ein anderes Motiv. Bei intensiver Betrachtung ihrer Bewegungen und ihres Handelns sowie unabhängig von gesellschaftlichen Erziehungskonventionen sind Kinder doch immer kleine Lebewesen, die sich erst in die Welt einfinden und auf unbedarfte Weise lernen müssen. Sie zeigen in jungen Jahren noch stärker ihre Affekte und bieten so, frei von äußerlichen Einflüssen, den Anblick von Unmittelbarkeit, Ausgelassenheit und Unbekümmertheit,

was für Maler und Betrachter eine anziehende Wirkung haben und verschiedenste Assoziationen auslösen kann. Möglicherweise ist das eine Erklärung dafür, dass sich die Menschen auch im Bereich der Alltagsgegenstände bzw. Innenraumgestaltung, wie Möbeln, Tapisserien oder Fliesen, mit dem Motiv des spielenden Kindes umgeben wollten.

Eine besondere Bedeutung erhielt dieser Aspekt im 19. Jahrhundert durch die sehnsuchtsvolle Verklärung der Kindheit in der Epoche der Romantik und des Biedermeier. Die unmittelbare Darstellung des spielenden Kindes, wie es Fritz von Uhdes „Kinderstube“ zeigt, gilt es in seiner Entstehung und seinen Zusammenhängen im Folgenden für das späte 18. und 19. Jahrhundert zu untersuchen. Den motivischen Schwerpunkt für diese Analyse bildet die Frage, ob und wie häufig Kinder in ihren eigenen Wohnbereichen dargestellt wurden. Diese Analyse soll neben dem künstlerischen Vergleich auch der Vorbereitung für die inhaltliche Beschäftigung mit dem Phänomen „Kinderstube“ in Kapitel 6.1. dienen. Auch hier sind neben dem Motiv stilistische und inhaltliche Aspekte für die Auswahl der Beispiele ausschlaggebend.

Bevor auf die Frage jedoch näher eingegangen wird, in welchen Wohn- und Spielmilieus Kinder des Bürgertums im Vergleich mit Uhdes „Kinderstube“ seit dem späten 18. Jahrhundert dargestellt wurden und der Fokus auf die sachkulturelle und kulturgeschichtliche Analyse gerichtet wird, sollen nun die wichtigsten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und geistesgeschichtlichen Veränderungen für diesen Zeitraum skizziert werden.

4. Der veränderte Blick – Bürgerliche Kindheit und Erziehung im späten 18. und 19. Jahrhundert

Das vorangegangene Kapitel hat einen Überblick darüber verschafft, wie sich die Darstellung des spielenden Kindes in der Malerei im Laufe der Jahrhunderte verändert hat. Es konnte gezeigt werden, seit wann und wie häufig das spielende Kind in spezifischen Milieus dargestellt wurde und welche gesellschaftlichen, geistesgeschichtlichen und pädagogischen Veränderungen bei der Wiedergabe eine Rolle gespielt haben. Bevor in Kapitel 5 der Fokus auf die Darstellung des Kindes in seinem Wohn- und Spielmilieu im späten 18. und 19. Jahrhundert gelegt wird, sollen zunächst für ein gründliches Verständnis dieser Epoche die kindheitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen erläutert werden.

Da Uhdes „Kinderstube" und die zum Vergleich ausgewählten Beispiele in Kapitel 5 in der Regel Kinder des Bürgertums oder der gehobenen Schichten zeigen, bezieht sich das vorliegende Kapitel auf diese gesellschaftliche Gruppierung. Welche Einstellung zum Kind herrschte in dieser Zeit im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten und welche Bedeutung wurde diesem Lebensabschnitt von den Eltern und der Gesellschaft beigemessen? Auf welche Weise sollten die Kinder erzogen werden und welche Ideale wurden dabei besonders berücksichtigt?

4.1. Die „Entdeckung der Kindheit“ im späten 18. Jahrhundert

Der Titel des Kapitels[376] mag zunächst verwundern angesichts der oben beschriebenen zahlreichen künstlerischen Darstellungen von Kindern und der schriftlichen Überlieferungen über das Kinderleben in den vorausgehenden Jahrhunderten. Er bezieht sich auf die These des Historikers Philippe Ariès, der mit seiner 1960 unter dem Titel „L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime“[377] erschienenen Untersuchung eine engagiert geführte Diskussion initiierte und eine gründliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kindheit anregte. Sie lieferte wichtige Erkenntnisse über das Kinderleben in der Vergangenheit und den historischen Diskurs über spezifisch Kindliches und Kindererziehung.[378] Ariès' Hauptthese lautet, dass es vor und während des Mittelalters kein klares Konzept von Kindheit gegeben habe und der Nachwuchs bereits sehr früh – in der Regel mit 7 Jahren, sobald er selbstständig gehen und sprechen konnte – wie kleine Erwachsene behandelt wurde und wenig elterliche Zuneigung und Rücksichtnahme erfuhr. Für den Autor ist dies jedoch nicht mit mangelnder Zuwendung oder Liebe bzw. dem Fehlen eines affektiven Verhältnisses gleichzusetzen – wie es beispielhaft Shorter vertritt.[379] Auf der Grundlage von Analysen – allerdings einseitig ausgewählter – literarischer und bildlicher Quellen setzt Ariès den beginnenden Prozess der „Entdeckung“ und Anerkennung des spezifisch Kindlichen – abgesehen vom Säuglings- und Kleinkindalter – in Abgrenzung zum Erwachsenendasein im ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert an. Die endgültige und deutlich wahrnehmbare Konsolidierung datiert er jedoch erst in das späte 18. Jahrhundert.[380]

Ariès stützte sich bei seinen Ausführungen auf Norbert Elias' Arbeit „Über den Prozess der Zivilisation“ von 1939. Elias konnte darin eine stetige äußere

---

[376] Die Überschrift bezieht sich auf die bekannte, für den Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kindheitsgeschichte klassische und zugleich auch kritisch betrachtete These von Ariès (2003), in dem der Autor eben diese „Entdeckung“ als eine in dieser Epoche sich vollziehende Entwicklung zu belegen versucht (vgl. z. B. S. 108).

[377] 1975 in Deutschland unter dem Titel „Geschichte der Kindheit“ erschienen.

[378] Bereits im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert waren vereinzelte Studien zu Aspekten der Kindheitsgeschichte erschienen, die jedoch zunächst ohne größere Wirkung blieben. Vgl. Cunningham (2006), S. 15.

[379] Shorter, Edward: Die Geburt der modernen Familie. Hamburg 1977. Der Autor geht davon aus, dass sich die elterliche Liebe erst in den letzten 300 Jahren durch eine stetige Verbesserung der Lebensumstände vollziehen konnte (S. 256).

[380] Bei Cunningham (2006) findet sich in der Einleitung eine ausführliche Nachzeichnung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literaturhinweisen. Der Autor verweist auf frühe Arbeiten zum Thema Kindheit aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert und verfolgt den starken Anstieg ab den 1960er Jahren und den damit verbundenen Kontroversen. Dabei macht er auch auf die Bedeutung des Buches „Über den Prozess der Zivilisation“ (Frankfurt a.M. 1997) von Norbert Elias für Ariès These von der stetigen Distanzierung zwischen Kindern und Erwachsenen aufmerksam (S. 16).

Disziplinierung der menschlichen Affekte und des Verhaltens nachweisen. Diese Entwicklung führte dazu, dass sich die Erwachsenen zunehmend von den Kindern distanzierten, die noch nicht zu der gewünschten inkorporierten Selbstkontrolle fähig waren.[381] Ariès bezieht diesen gesellschaftlichen Prozess auf die Geschichte der Kindheit und zeichnet mit pessimistischem Grundtenor anhand seines Quellenmaterials eine Entwicklung bis in die Gegenwart hinein nach, nach der sich der Zustand für Kinder durch diese stetige Separierung von der Erwachsenenwelt verschlechtert habe. Die Kinder seien ihrer ehemaligen Freiheiten immer stärker beraubt worden und in ein Korsett der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit und erzieherischen Formung gesteckt worden. Lloyd deMause (geb. 1931) kam 1977 in seiner psychohistorischen Untersuchung „Hört ihr die Kinder weinen – Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit" über die Veränderungen der Eltern-Kind-Beziehung jedoch zu einem entgegengesetzten Urteil: Für ihn nahm der Umgang mit Kindern im Verlauf der Jahrhunderte einen immer positiveren Verlauf. Er zeichnet ein Bild des Grauens hinsichtlich der Misshandlung oder gar Tötung von Kindern in früheren Zeiten und beobachtet eine stetige Verbesserung. So schrieb er: „Die Geschichte der Kindheit ist ein Albtraum, aus dem wir gerade erst erwachen. Je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto unzureichender wird die Pflege der Kinder, die Fürsorge für sie und desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß Kinder getötet, ausgesetzt, geschlagen, gequält und sexuell mißbraucht wurden."[382]

Die neuere Forschung hat sich von diesen beiden sehr radikalen Sichtweisen und der Annahme, dass Kinder erst seit dem 18. Jahrhundert von den Erwachsenen nicht mehr als verkleinertes Abbild ihrer selbst verstanden wurden und zuvor wenig spezifische Zuneigung und Rücksichtnahme erfahren hatten, distanziert und ein differenzierteres Bild entworfen.[383] Schriftliche und künst-

---

[381] Retter (1979), S. 72.

[382] deMause, Lloyd (Hrsg.): Hört ihr die Kinder weinen: eine psychogenetische Geschichte der Kindheit. Frankfurt a.M. [12]2007, S. 12.

[383] Vgl. z. B. Cunningham (2006), Shahar (1991), S. 111ff. Obwohl immer noch eine gewisse Uneinigkeit in der Forschung über die Position des Kindes in der mittelalterlichen Gesellschaft herrscht, haben Publikationen wie beispielhaft von Arnold (1980), Willemsen (1998) und Meier (2006 b) anhand ausgewählter Quellen den überzeugenden Gegenbeweis zu Ariès' These angetreten. Für sie ist sicher, dass bereits im Mittelalter Kinder und ihr Spiel im Leben und Denken der Menschen einen Stellenwert besaßen und dass damit auch ein Konzept von Kindheit bzw. eine spezifische Einstellung zu den Charakteristika des Kindes bestand. Vgl. dazu: Retter, Hein: Zur Funktion des Kinderspiels bei der Ausbildung eines spezifischen Bewusstseins von „Kindheit" vom ausgehenden Mittelalter zur frühen Neuzeit. In: Bauer, Günther G. (Hrsg.): Homo ludens – Der spielende Mensch, Bd. 2. Salzburg 1992, S. 65ff. Willemsen (1998), S. 26. Meier führt Quellen auf, die eindeutige Beweise dafür liefern, dass das Wohl der Kinder ein wichtiges Anliegen der Eltern war und ein Verlust des Kindes großen Schmerz bedeutete. Vgl. Meier (2006 b), S. 29ff. Zahlreiche schriftliche Quellen zur Erziehung, aus der Medizin und Rechtskunde widmen sich wiederholt der sorgfältigen Pflege und dem vermeintlich richtigen Umgang mit den Kindern (Vgl. Meier (2006 b), S.87 ff. und Luke, Carmen: Pedagogy, Printing, and Protestanism. The discourse on childhood. New York 1989, S. 62ff. und 68f.). Dabei wurde über die Kinder –

lerische Zeugnisse lassen nämlich erkennen, dass die Menschen zu allen Zeiten das kindliche Wesen auch über das Säuglings- und Kleinkindalter hinaus beobachtet und beschrieben haben.[384] Es besteht aber ein Konsens darüber, dass Kinder viele Jahrhunderte hindurch in der Regel von den Erwachsenen nicht als vollständige, sondern „unfertige“ Menschen angesehen wurden. Man war sich jedoch durchaus der Spezifika des Kindes bewusst und hat sich mit ihnen auseinandergesetzt. Dabei gilt es immer zu berücksichtigen, mit welchem Maßstab Kinder bzw. das Kindliche von der Erwachsenenwelt gemessen bzw. wahrgenommen und definiert wurde.[385] Geprägt vom Dogma der Erbsünde und ausgehend von der über Jahrhunderte hinweg von Theologen wie Augustinus, in Anlehnung an Aristoteles, bis hin zu einem Philosophen wie René Descartes (1596–1650) tradierten Auffassung von der „Tierheit“ des Menschen wurde das Kindesalter als eine unerfreuliche Zeit bewertet, die es schnell zu überwinden galt.[386]

Seit dem 18. Jahrhundert lassen sich schließlich nicht nur markante Veränderungen in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kind, sondern auch eine positive Neubewertung dieser Phase innerhalb eines Menschenlebens aufzeigen, die durch die Aufklärung initiiert wurde und sich im alltäglichen Umgang mit den Kindern niederschlug. Man spricht daher über die Zeit der aufklärerischen Kindheitsauffassung, die bis hin zu den Gedanken der Frühromantik reichte, als „Entdeckung der Kindheit“. Das Kindesalter wurde nun als ein Abschnitt im Leben des Menschen anerkannt, der im Unterschied zum Erwachsenen spezifischer Beachtung, Unterstützung und Fürsorge bedarf.[387]

Welche Aspekte und Autoren spielten in dem Diskurs über die Kindheit und dessen Auswirkungen auf die Erziehungspraxis im späten 18. und 19. Jahrhundert eine so ausschlaggebende Rolle, dass tatsächlich von einer „Entdeckung der Kindheit“ gesprochen werden kann?

Das späte 18. und das gesamte 19. Jahrhundert hindurch war die Beschäftigung mit dem Thema Kindheit stetigen Veränderungen unterworfen. Es gilt daher bei

---

wie auch in der Gegenwart – nicht immer nur positiv oder wertneutral geschrieben, sondern durchaus auf die negativen Wesenszüge verwiesen. Neben den schriftlichen Quellen haben archäologische Funde der jüngeren Vergangenheit und die ikonografische Analyse von Gemälden diese Ansicht untermauert.

[384] Arnold (1980), S. 17.

[385] Darüber hinaus gilt es abzuwägen, mit welchen aktuellen soziokulturellen Prägungen zeitgenössische Autoren ihre Vorstellungen und Anforderungen an die Aussagen historischer Quellen herantragen und Wertungen vornehmen.

[386] Ullrich, Heiner: Reformpädagogisches Denken „vom Kinde aus“. Betrachtungen über das romantische Kinderbild und seine Wirkung auf den pädagogischen Diskurs der Moderne, S. 41–56. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum in Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002, S. 50f.

[387] Untheim, Kathrin: Zur Geschichte der Kindheit. In: Metz-Becker, Marita (Hrsg.): Schaukelpferd und Schnürkorsett. Kindheit um 1800. Marburg 2002, S. 10.

der Beschäftigung mit der Kindheitsgeschichte und den historischen Quellen zunächst kritisch zwischen den theoretisch und teils utopisch-ideologisch geführten Diskursen über die Kindheit und dem tatsächlichen, alltäglichen Kinderleben zu differenzieren. Der Umgang mit dem Nachwuchs spiegelt stets auch die lebensweltlichen Konditionen und Wünsche der Erwachsenen wider.[388] Die Teilnehmer an den Diskursen bzw. die Leserschaft der Schriften gehörten außerdem ausschließlich den gehobenen Schichten an, wo sich die Ideale zunächst erst verbreiten und bewähren mussten, um dann mit einer Zeitverzögerung auch Einfluss auf die unteren Schichten haben zu können.

Auffallend neuartig, aber wenig einflussreich waren bereits im 16. Jahrhundert die Essays Michel de Montaignes (1533–1592) über die Erziehung, die in vielen Punkten die Gedanken Rousseaus vorwegnahmen. Die entscheidenden Grundlagen für ein innovatives Denken und Handeln lieferte jedoch der Philosoph und Pädagoge John Locke im ausgehenden 17. Jahrhundert. Er entfachte mit seinem Werk „Some Thoughts Concerning Education“ (1693), das aus den pädagogisch beratenden Briefen an den befreundeten Gutsbesitzer Edward Clarke hervorging und in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde, eine bahnbrechende Diskussion, die vor einem aufklärerischen Hintergrund die Mündigkeit und Entfaltung des Kindes durch kindgerechte Erziehung propagierte.[389] Ein Großteil der Wesenszüge und Anlagen eines Erwachsenen konnte nach Maßgabe des Autors durch die frühzeitige Erziehung und Beschäftigung mit dem Zögling herbeigeführt werden. Dem Erzieher sollte die schwierige Aufgabe gelingen, die Natur des Kindes zu berücksichtigen und wachsen zu lassen und gleichzeitig zielgerichtet zu formen und zu bändigen.[390] Locke ging dabei von einer natürlichen Schwäche des Kindes aus, die es durch eine angemessene Erziehung auszugleichen galt, um so eine vernünftige und selbstbestimmte erwachsene Person heranzubilden.[391] Er verstand die Kinder stets im Hinblick auf die zukünftigen Erwachsenen als potenziell rationale Wesen, die mit Respekt zu behandeln seien und auch ihren Spielen nachgehen sollten, um so experimentell zu lernen und ihren Verstand auszubilden.[392]

---

[388] deMause (2007) unterscheidet dabei von psychohistorischer Seite aus drei Bewertungsmöglichkeiten des elterlichen Umgangs mit ihren Kindern. Bei der „projektiven Reaktion“ projizieren die Eltern – in enger Verknüpfung mit dem Glauben an die Erbsünde – alle negativen Gefühle und Ängste ihres Unterbewusstseins auf die Kinder. Die „Umkehr-Reaktion“ meint, dass Eltern den Kindern die Rolle einer Person zuweisen, die in ihrer eigenen Kindheit eine prägende Rolle gespielt hat. Schließlich spricht er noch von der „empathischen Reaktion“, bei der die Eltern eine starke Konzentration auf die Gefühle und Bedürfnisse der Kinder aufbauen, ohne eigene Projektionen beizumischen (S. 24).

[389] Vgl. Untheim (2002), S. 11.

[390] Baur (1991) verweist in diesem Zusammenhang auf Parallelen zu den Ideen der Englischen Gärten, bei denen es auch um eine größtmögliche Natürlichkeit zusammen mit einer idealen Formung und Bändigung ging (S. 114).

[391] Kinder und Erwachsene im Bildnis (1978), S. 10.

[392] Wien, Iris: Transparenz der Unschuld. Ein Blick auf englische Kinderbildnisse des 18. Jahrhunderts. In: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische

Innovativ und entscheidend für Lockes Ausführungen ist ein ausgeprägter Rationalismus durch seine Abkehr von der christlich-pietistischen Vorstellung einer dem Menschen zwangsläufig anhaftenden Erbsünde und von der Boshaftigkeit des Kindes sowie dem obersten Prinzip, das Kind zu einem gottesfürchtigen und gläubigen Menschen heranzubilden. Geradezu revolutionär und modern muten dem heutigen Leser Lockes Äußerungen an, dass Kindern ihre Freiheiten gelassen werden müssen[393] und dass jedes Kind einen eigenen Charakter besitze, der nicht mit Gewalt zu brechen sei – was nicht bedeutet, dass sich der Autor gegen eine körperliche Züchtigung aussprach.[394] Nicht zuletzt sah Locke, dass Kinder einer anderen Kleidung als der der Erwachsenen bedurften, wenn er gegen das Einschnüren der kleinen Körper protestierte.[395]

Die aufgezeigten Ideen waren jedoch für das ausgehende 17. Jahrhundert allzu revolutionär, sodass sie, zwar von einem großen Publikum gelesen[396], zunächst auf breiter Ebene keine Resonanz fanden und erst rund 100 Jahre später ihre gedankliche und praktische Weiterentwicklung erfuhren. Mit dem Einsetzen der Aufklärung im 18. Jahrhundert und dem damit verknüpften veränderten Menschenbild begann man, sich europaweit intensiver mit den Kindern und ihrer zielgerichteten Erziehung auseinanderzusetzen. Hinter den allgemeinen Zielen der „Klarheit des Denkens und Erleuchtung des Verstandes, Korrektur von Vorurteilen und Bekämpfung des Aberglaubens“[397] als Grundlage für ein selbstbestimmtes Leben und Handeln stand der Wunsch, die Gesellschaft durch die Erziehung der Kinder richtungsweisend zu verändern. Es entwickelte sich ein neuartiges Bild von Kindheit, demzufolge die Kinder von den Erwachsenen in ihrem individuellen Wesen und ihrer Selbsttätigkeit anerkannt wurden; durch sanftes Lenken sollte sich ihre Persönlichkeit entwickeln.

Die Erziehung nach standardisierten Leitbildern wurde – zumindest in der theoretischen Auseinandersetzung – ersetzt durch eine individuelle Förderung von Tugenden wie Gerechtigkeitssinn, Hilfsbereitschaft und Toleranz, die auf die spätere gesellschaftliche Eingliederung hinauslaufen sollte. Die Kinder sollten durch Vorbilder lernen und dabei ihre Fantasie und natürliche Neugierde einsetzen und die Dinge hinterfragen dürfen. Baader betont die darin enthaltene Erweiterung der bereits durch Erasmus von Rotterdam geprägten Vorstellung, dass das kindliche Bewusstsein eine *tabula rasa* sei, die durch die Erwachsenen nach ihren Vorstellungen beschrieben werden könne.[398]

Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April – 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 35.

393 Wien (2007), S. 13.

394 Vgl. ebd., S. 41.

395 Vgl. ebd., S. 13.

396 Cunningham (2006), S. 100.

397 Herrmann (1993), S. 14f.

398 Baader, Meike Sophia: Die romantische Idee des Kindes. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Berlin 1996, S. 21.

Die körperliche Züchtigung war auch in dieser Zeit keineswegs aus dem Umgang mit den Kindern verschwunden. In der Vorstellungswelt der Aufklärung, in der die Vernunft das oberste Prinzip darstellte, konnte ein Kind aber trotz der Anerkennung seiner Spezifika nur als ein unvollständiges „Mängelwesen" angesehen werden. So galt die Kindheit auch weiterhin noch als eine Phase, ein Transitorium, das schnell überwunden werden sollte auf dem Weg zu einem vernünftigen Erwachsenen. Dennoch hatte man darüber hinaus erkannt, dass das Kind der spezifischen Erziehung und Unterstützung beim Heranwachsen durch Erwachsene bedürfe, um diesen Zustand überwinden und um ein vernünftiger Erwachsener werden zu können. Der Erzieher sah sich damit in die Lage versetzt, nach seinen Vorstellungen Einfluss auf die Reifung seines Zöglings zu nehmen.

Eine Vorreiterstellung im Umgang mit dem Nachwuchs hatte bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts England durch den Rückzug des Bürgertums auf die Kernfamilie und in die Privatsphäre eingenommen.[399] Dort wurde die Kindheit als ein Zustand anerkannt, in dem durch Erziehung wichtige Grundlagen für die Charakterbildung, die Intelligenz und auch das religiöse Empfinden geschaffen werden konnten. Doch allen Neuerungen im Verständnis von Kindheit zum Trotz hatte auch weiterhin im Hintergrund die Vorstellung vom Kind als einem zu disziplinierenden und zu formenden Triebwesen Bestand.[400]

Aus heutiger Perspektive scheint es, dass in dieser Vorstellungswelt nur selten das individuelle Kind wichtig genommen wurde und eher allgemein die Wesensart von Kindern und ihre Bedürfnisse in Bezug auf den Umgang mit ihnen von Belang waren. Die erkennbaren individuellen Charaktermerkmale eines Kindes wurden stets auf den zukünftigen Erwachsenen und seine späteren gesellschaftlichen Funktionen übertragen.[401] „Indem eine Generation ein neues Welt- und Selbstbewußtsein entfaltete, in der Zukunft neue Dimensionen der Selbstverwirklichung und Weltgestaltung beschlossen wußte, projizierte diese Generation von Erwachsenen ihre Erwartungen, Vorstellungen und Hoffnungen auf die junge Generation, um durch sie die Verwirklichung der angestrebten Ziele sicherzustellen."[402]

„Das 1762 erschienene Buch ‚Emile ou de l'education' des Philosophen und Staatswissenschaftlers Jean-Jacques Rousseau kann schließlich als der Ausgangspunkt des modernen pädagogischen Denkens bezeichnet werden."[403] Der Autor, der jedoch selbst seine zwei Kinder aus materieller Not heraus in ein Findelhaus gab, erläutert darin den idealen und fiktiven Erziehungsweg eines Jungen namens Emile, der als „junger Wilder" außerhalb aller schädlichen kulturellen Einflüsse im Einklang mit der Natur aufwachsen sollte, und führte damit eine paradigmatische Wende herbei. Den letzten Teil seines Werkes widmete Rousseau der Erziehung

---

399 Steward (1995), S. 82.
400 Vgl. Ullrich (2002), S. 50.
401 Cunningham (2006), S. 62.
402 Herrmann (1993), S. 48.
403 Untheim (2002), S. 11.

eines Mädchens, Sophie genannt, die Emile nach Abschluss seiner Ausbildung heiratet. Dem Autor war es wichtig, dass die Kinder durch Erfahrungen lernen sollten und dass der Erzieher gewissermaßen unbemerkt im Hintergrund alle nötigen Vorkehrungen dafür zu treffen und in die Wege zu leiten hatte.

Die Vorstellung des von der Erbsünde belasteten Kindes wurde ersetzt durch die positive Auffassung von seiner urwüchsigen Natur, die es durch den Erzieher zu entfalten und gleichzeitig zu zivilisieren galt. Kinder galten infolge dieser revolutionären Gedanken nicht mehr als von Geburt an schlecht und unvollständig, sondern als gute und erziehbare Wesen, die lediglich von der Außenwelt verdorben werden konnten.[404] Die Erziehung des Kindes sollte aus Rousseaus gesellschaftskritischer Position heraus nicht in die Hände der Gesellschaft gelegt werden, die einen schädlichen Einfluss nahm. Die natürlichen Anlagen eines Kindes sollten sich vielmehr in der Abgeschiedenheit und der Natur unter dem Beisein eines Erziehers entwickeln können. Diese Gedanken stehen in einem engen Zusammenhang mit der Empfindsamkeitskultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts.[405] So schrieb Rousseau den zukunftsweisenden Satz: *„Die Natur will, daß Kinder Kinder sind, bevor sie Erwachsene werden."*[406]

Rousseau sah das Wesen des Kindes als verkannt an, da in ihm primär der zukünftige Erwachsene wahrgenommen wurde und die Zeit der Kindheit nicht ausreichend als eigenwertige Lebensphase begriffen wurde.[407] Damit klangen erste sehnsuchtsvoll idealisierte Verknüpfungen mit dem Stadium der Kindheit an, wie sie später die Romantiker weiter ausführen sollten.

Auch dieser populäre, idealistische Kindheitsentwurf, der das Kind als etwas Unbekanntes und dem Naturzustand am nächsten Stehendes deutlich von der Erwachsenenwelt separierte, führte wie bei Locke zunächst nicht zu einer weiterreichenden Umsetzung der Ideen in der erzieherischen Praxis. Vielmehr ist Rousseaus Schrift – und das gilt überhaupt für die genannten Diskurse über das Wesen und die Erziehung der Kinder – bei der ersten Veröffentlichung und Verbreitung zunächst als eine Triebfeder und nachhaltige Anregung für die weitere Auseinandersetzung mit den propagierten Ideen zu bewerten. Sie gab den Anstoß für ein Umdenken und Überprüfen der erzieherischen Praxis. Bis zu Locke wurde in den zu erziehenden Kindern ausschließlich der zukünftige Erwachsene gesehenen und seine gewünschten späteren Fähigkeiten nach Maßgabe der Erwachsenen gefördert. Mit Rousseau rückten das Kind und die Phase der Kindheit als etwas Eigenwertiges in das Gesichtsfeld der Menschen, die unbelastet und mit Unterstützung durch die Erwachsenen erlebt werden sollte.

---

[404] Dabei darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass sich die neuen Erziehungsideale in erster Linie auf Jungen konzentrierten und Mädchen weiterhin von diesen Gedanken ausgenommen wurden.

[405] Fertig (1984), S. 11.

[406] Rousseau, Jean Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Paderborn ^{4}1978, S. 206.

[407] Ewers (2007), S. 47.

Johann Gottfried Herder (1744–1803) ging noch einen Schritt weiter, indem er sich aus einem menschheitsgeschichtlichen Blickwinkel heraus von Rousseaus Ansicht des „Naturmenschen“ bzw. „jungen Wilden“ distanzierte, den es vielmehr sanft zu erziehen galt. Für ihn war das Kind bereits mit allen nötigen Anlagen und Fähigkeiten ausgestattet – es bedurfte also keiner Zugabe durch die Erzieher – und musste lediglich durch unterstützende Erziehung gefördert und zur Entfaltung gebracht werden.[408] Dieser engen Verknüpfung des kindlichen Seinszustands mit der idealen Einheit und Naturverbundenheit wohnte eine spirituell-religiöse Auffassung inne.

Das ausgehende 18. und das frühe 19. Jahrhundert waren durchzogen von einer immer ausgeprägteren Beschäftigung mit Kindern und ihrer Erziehung bzw. dem Umgang mit ihnen. So kamen zahlreiche Erziehungsratgeber auf den Markt, und man setzte sich intensiv mit Erziehungsfragen auseinander. Es entstanden erste Kinderbücher für ein breiteres Publikum, und Spielzeug sowie Kinderkleidung wurden in die Überlegungen mit einbezogen. Ein Pionier für einen neuartigen und kindgerechten Bildungszugang war Joachim Heinrich Campe (1746–1818) mit Kinderbüchern wie „Robinson der Jüngere“ (1779) oder die „Kleine Kinderbibliothek“ (1779–1785). Das Besondere und Fortschrittliche seiner Schriften – die damit auch Spiegel einer sich verändernden Sicht auf Kinder darstellen – sind die betonte Berücksichtigung der Interessen und Fähigkeiten kleiner Kinder sowie die Differenzierung innerhalb des Kindesalters durch eine dem Alter entsprechende Empfehlung unterschiedlicher Lesestoffe.[409]

Die Zeit der Romantik bewirkte in Bezug auf Rousseaus Naturgedanken eine sentimental-idealistische Mystifizierung des Kindes als natürliches und schöpferisches Unschuldswesen. Es entwickelte sich ein idealisierter Kult um die Kindheit, der nicht das individuelle Kind, sondern vielmehr die Idee und positiven Zuschreibungen an diese Lebensphase abbildet. Beispielhaft kommt dies, wie Baader belegt, in Johann Wolfgang von Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ zum Ausdruck.[410] Der Autor bezieht sich auf Matthäus 18,2–5, wo Jesus auf die Frage nach dem Größten im Himmelreich antwortet: *„Wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen. Wer nun sich selbst erniedrigt und wird wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich. Und wer ein solches Kind aufnimmt in meinem Namen, der nimmt mich auf.“*

Das sehnsuchtsvolle Sichzurückwünschen der Erwachsenen in das sorgenfreie und unschuldige Kindesalter wird durch den Ausspruch *„Kinder müssen wir werden,*

---

[408] Vgl. Rommel, Gabriele (Hrsg.): „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter“ (Novalis) – Kind und Kindheit im 18. Jahrhundert. Kat. der Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Oberwiederstedt. Wiederstedt 2000, S. 17.

[409] Erfahrung schrieb’s und reicht’s der Jugend. Joachim Heinrich Campe als Kinder- und Jugendschriftsteller. Kat. zur Ausst. in der Staatsbibliothek zu Berlin (Ausstellungskataloge, Neue Folge 18). Berlin 1996, S. 26.

[410] Baader (1996), S. 61f.

wenn wir das beste erreichen wollen"[411] von Philipp Otto Runge (1777–1810) deutlich, sowohl bezogen auf den Typus des Künstlers als auch den Menschen allgemein. Das konstruierte Kindheitsbild wurde zu einer bewussten Antithese zu der vernunftgeleiteten, Druck ausübenden Lebenswelt der Erwachsenen als ein paradiesischer Zustand der Reinheit und Ursprünglichkeit idealisiert, ideologisiert und geradezu verehrt. In dem Wesen des Kindes sah man die Möglichkeit zu einer Rückkehr in einen ursprünglichen und vollkommenen Zustand des menschlichen Daseins gegeben. Das Irrationale und Unbewusste des kindlichen Handelns wurde als deutlicher Kontrast zur Verstandeswelt der Erwachsenen positiv bewertet und die Phase der Kindheit durch ein metaphysisch-religiöses Denken als „höhere Natur" und Befreiung von der entfremdenden „Verstandes- und Gefühlsproblematik" überhöht.[412] Die Erwachsenen schätzten die Kinder als „Wesen höherer Herkunft" und waren dankbar, mit ihnen zusammen sein zu dürfen.[413] Besonders der Kleinkindzustand wurde entsprechend einer langen Tradition, die die Weltzeitalter mit den Lebensaltern des Menschen parallelisierte[414], mit dem Goldenen Zeitalter und der Entwicklung der Kulturgeschichte in Verbindung gebracht.[415] Kindheit galt nun nicht mehr als unvermeidliche Phase auf dem Weg in das Erwachsenenalter, sondern gar als das beste Stadium des menschlichen Lebens. Dennoch waren die Anschauungen der Romantik eher Ideen und ideale Konstrukte von Kindheit als ausgereifte und neuartige Erziehungsgrundsätze.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten, dass sich die Erwachsenen schon immer in unterschiedlicher Intensität mit dem spezifisch Kindlichen auseinandergesetzt haben, da Kinder zu jeder Zeit ein elementarer und essentieller Teil der menschlichen Gemeinschaft waren. Nicht der tatsächlich Umgang mit der naturgegebenen Phase des Kindseins unterlag im 18. Jahrhundert Veränderungen, sondern der Blick auf diesen Lebensabschnitt. So darf folglich nicht pauschal von einer „Entdeckung der Kindheit" im 18. Jahrhundert gesprochen werden. Dennoch ist richtig, dass sich in dieser Zeit die Einstellung zu Kindern und Kindheit in einem Maße veränderte, wie es zuvor nicht geschehen war. Indem sich im späten 18. Jahrhundert gesellschaftliche Veränderungen vollzogen und durch die Industrielle Revolution eine komplexere und pluralistischere Lebenswelt ausbildete, entfernten sich die Kinder von den Anforderungen an die Erwachsenenwelt. In solchen Umbruchsphasen treten die kindlichen Spezifika und Unter-

[411] Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder. 2 Bde. Hamburg 1840/41, Bd.1, S. 7.

[412] Kind, Hansgeorg: Das Kind in der Ideologie und Dichtung der Romantik. Leipzig 1936 (Diss. Leipzig 1936), S. 23f. Vgl. Richter (1987), S. 230.

[413] Ewers (2007), S. 57.

[414] Burrow, John A.: The Ages of Man: A Study in Medieval Writing and Thought. Oxford 1986, S. 79ff.

[415] Vgl. Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002, S. 49.

schiede besonders deutlich zutage, und es entsteht Raum für eine Beschäftigung damit.[416] Sich verändernde Lebensbedingungen und wandelnde Bedürfnisse konnten zu der Erkenntnis führen, dass eine zielgerichtete Erziehung durch die Erwachsenen sinnvoll und richtig sei, aber in der Praxis vom Kinde und seinen Fähigkeiten auszugehen habe. Die Kindheit wurde damit als eine elementare Phase des Spielens und Erlebens, aber auch der Vorbereitung auf die Erwachsenen- und Arbeitswelt zeitlich deutlich weiter ausgedehnt.

Die Feststellung, dass Kinder lange Zeit nicht als Wesen mit einem spezifisch kindlichen Seelenleben und separiert von den Bedürfnissen und Lebensweisen der Erwachsenenwelt wahrgenommen wurden, darf nicht zu dem Schluss führen, dass man die Kinder zuvor nicht liebte und sich daher nur wenig mit Fragen über die Erziehung und dem Kinderleben auseinandersetzte. Die zahlreichen „Fürstenspiegel" zeigen, dass man sich bereits im Mittelalter mit einer vermeintlich richtigen und zweckgerichteten Erziehung – zumindest im Bereich der höfischen Gesellschaft – auseinandersetzte.[417] Richtig bleibt jedoch, dass Kinder vor dem späten 18. Jahrhundert deutlich früher als heute z. B. in Arbeitsprozesse einbezogen oder als volljährig angesehen wurden. Das Kind unterlag aus materiellen und praktischen Gründen, im Hinblick z. B. auf eine planvolle Verheiratung und die Sicherung des Erbes, einer starken Fremdbestimmung durch die Erwachsenen, die sich über die Generationen tradiert hatte.[418]

Welche äußeren Faktoren führten nun dazu, dass sich gerade im späten 18. und 19. Jahrhundert diese grundlegenden Veränderungen vollzogen und welche Auswirkungen hatten sie auf die Erziehung und den Umgang mit Kindern in der Praxis?

4.2. Das bürgerliche Kind und seine Erziehung

Zu verstehen sind die skizzierten neuen Ansichten über den Umgang mit Kindern und die Kindheit nur im Kontext der Situation des Bürgertums, das die wichtigste Zielgruppe dieser neuen Gedanken darstellte und diese auch in der Praxis umsetzte. Eine grundlegende und europaweite Veränderung vollzog sich im späten 18. und besonders im frühen 19. Jahrhundert, als sich in Folge der Französischen Revolution das traditionelle ständische Feudalsystem aufzulösen begann und das Bürgertum als gesellschaftliche Gruppierung an Einfluss gewann.[419] Nachdem sich das feudale Gesellschaftssystem in Deutschland zunächst in eine Klassengesell-

---

[416] Berg, Hendrik van den: Metabletika. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie. Göttingen 1960, S. 98.

[417] Multer, Rita: Pädagogische Perspektiven in deutschen Fürstenspiegeln und Erziehungsinstruktionen von Fürstinnen für Fürstinnen in der Frühen Neuzeit. Eichstätt 1998 (Diss. Eichstätt 1998). Falk (1995), S. 25.

[418] Meier (2006 b), S. 28.

[419] Vgl. Falk (1995), S. 10.

schaft gewandelt hatte, brachte das späte 18. Jahrhundert eine endgültige Emanzipation des Bürgertums von den anderen Ständen, es blieb jedoch auch weiterhin politisch unbedeutend.[420]

Das Bürgertum rekrutierte sich aus einer Gesellschaftsschicht, die aufgrund von ökonomischem Besitz oder Bildung ihre Position innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung gefunden hatte. Seine Vertreter gehörten sämtlich wegen ihrer Geburt und Herkunft keinem der Stände (Adel, Klerus, Bauern und Arbeiter) an, sondern mussten sich ihre Position durch den Besitz von Geld und/oder Bildung erarbeiten. Ökonomische Potenz und Bildung wurden damit zu zentralen Merkmalen dieser gesellschaftlichen Gruppe, die sich keinem der anderen Stände mehr zugehörig fühlte und die sich sowohl nach oben hin gegen den Adel als auch von den unteren Schichten der Bauern und Arbeiter abzugrenzen suchte. Gemeinsam waren den Angehörigen des Bürgertums neben der höheren, möglichst akademischen Bildung eigene Normen und eine neuartige Lebensform. Die Position in der Gesellschaft musste durch eigene Leistung und Fleiß erarbeitet werden, was ein Umdenken in Bezug auf die eigene Lebensführung nach sich zog.

Dennoch war das Bürgertum keineswegs eine homogene Gruppe, sondern differenzierte sich in das Groß- und Kleinbürgertum. Zu Ersterem zählten höher gebildete Berufsgruppen wie Beamte, Juristen, Ärzte, Künstler, Kaufleute sowie Großindustrielle. Das Kleinbürgertum bildeten mittlere und kleinere Kaufleute, Handwerker, kleinere Beamte und Angestellte.[421] Obgleich das Bürgertum gerade zu Beginn noch einen relativ kleinen Anteil an der Gesamtbevölkerung ausmachte, prägte es doch entscheidend die Entstehung eines neuen Familienleitbildes und eines neuen Lebensstils, der auch auf die anderen Schichten eine enorm attraktive Ausstrahlung hatte.[422] Der starke Drang zu Privatheit und Intimität sowie die Genese eines neuen Familienverständnisses erklären sich zum einen aus einer Separierung der Lebensbereiche Wohnen und Arbeiten, die das Haus bzw. die Wohnung zu einem Refugium werden ließ. Zum anderen aber war es wohl auch der Ausschluss von den Kollektiven der anderen Stände, der das Bürgertum unter sich bleiben ließ.[423] In Abgrenzung gegenüber dem politischen Leben und dem Lebenswandel des Adels propagierte man besonders die neuen Leitbilder „Natur" und „Natürlichkeit", die die ursprüngliche Lebensweise der Menschen – exemplarisch in Gestalt der kleinen Kinder – in Gleichheit und Harmonie propagierten.[424]

---

[420] Harms (1981), S. 9.

[421] Vgl. dazu: Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik (Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie, Bd. 16). Bonn 1992, S. 40 und 58.

[422] Fuchs, Michaela: „Wie sollen wir unsere Kinder erziehen?": bürgerliche Kindererziehung im Spiegel der populärpädagogischen Erziehungsratgeber des 19. Jahrhunderts. Wien 1997, S. 25.

[423] Rosenbaum, Heidi: Formen der Familie. Frankfurt a.M. 1982, S. 275.

[424] Harms (1981), S. 9.

Das neue Familienideal, das allerdings für den Großteil der Bürger keineswegs der Realität entsprach, konnte sich mit der Errichtung einer zuvor so nicht gekannten Privatsphäre durch die genannte strikte Trennung der Lebensbereiche Wohnen und Arbeiten vollziehen.[425] Noch im Mittelalter und der Frühen Neuzeit herrschte die Form der gemeinsam wirtschaftenden Haushaltsfamilie vor, bei der den Kindern bis zum arbeitsfähigen Alter gewissermaßen „nebenbei" im Alltag alles Wichtige beigebracht bzw. durch Nachahmung der Erwachsenen gelernt wurde.[426] In der Regel gab es keine Person, die sich ausschließlich mit den Heranwachsenden und ihrer Erziehung beschäftigte und sie beaufsichtigte. Die Kinder konnten neben der Arbeit, frei und an welchen Orten sie wollten, ihren Spielen nachgehen. Die hohe Rate der Kindersterblichkeit sowie das Eingebundensein der Eltern in anstrengende körperliche Arbeit verhinderten in den meisten Fällen eine intensive Beziehung der Eltern zu ihren Kindern, solange sie noch klein waren.

Verbunden mit der Trennung von Arbeits- und Wohnbereich durch die voranschreitende Industrialisierung entwickelte sich im Bürgertum eine ausgeprägte Intimisierung und Privatisierung in Form der Kernfamilie (Eltern und Kinder). Die Frau, die nun ausschließlich dem innerhäuslichen Bereich zugeordnet war, sollte sich intensiv um den Nachwuchs und dessen Erziehung kümmern.[427] Aufgrund der in der Regel recht günstigen ökonomischen Bedingungen vieler Bürgerfamilien war es (idealerweise!) möglich, Frauen und Kinder von der Erwerbsarbeit auszuschließen und sie dem häuslichen Bereich zuzuweisen. Auf diese Weise konnte der uns heute so vertraute Begriff der Privatsphäre Einzug in die bürgerliche Wohn- und Lebensweise halten. Stand ausreichend Wohnfläche zur Verfügung, so war es möglich, den einzelnen Räumen individuelle und differenzierte Funktionen zuzuweisen, wie z. B. bei der Kinderstube.

Gleichzeitig entwickelte sich vom Bürgertum ausgehend ein neues Ideal der Liebesheirat, demzufolge die Ehe nicht mehr nur ausschließlich aus ökonomischen und vernünftigen Gesichtspunkten eingegangen werden sollte.[428] Dieses neue Gedankengut brachte auch eine gewandelte Einstellung zum Kind als Frucht der Liebe und damit eine stärkere Emotionalisierung und Sentimentalisierung im Umgang mit dem Nachwuchs mit sich. Die Säuglings- und Kindersterblichkeit sank im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgrund der zunehmenden hygienischen und medizinischen Verbesserungen stetig, sodass eine Intensivierung der Beziehung zu den eigenen Kindern stärker zugelassen und idealisiert werden konnte.[429] Es wurden Forderungen laut, dass sich die Eltern vermehrt selbst um ihre Kinder kümmern sollten. Die Rolle der Mutter erfuhr eine Neubewertung im Sinne einer Aufwertung der häuslichen Kindererziehung.

---

425 Vgl. Harms (1981), S. 35.

426 Fuchs (1997), S. 10.

427 Ebd., S. 11.

428 Ebd., S. 37.

429 Ebd., S. 53. Nach Arnold (1986) starb im Mittelalter eines von zwei Kindern im Verlauf des ersten Lebensjahres (S. 60).

Der junge Mensch, als ungebildetes, aber bildbares Wesen verstanden, sollte geschützt auf das spätere Leben vorbereitet und in dieser Zeit von der schädlichen Außenwelt ferngehalten werden.[430] Dieses Zugeständnis zeigt sich unter anderem auch an der Einrichtung von Kinderstuben als „Spiel- und Schonraum“[431], in denen gespielt und gelernt werden sollte.

Die neue Einstellung zum Kind betraf insbesondere den Blick auf und das Verständnis für Kinder, was eine Verbreitung kindgerechter Kleidung, vielfältigeren, industriell gefertigten Spielzeugs sowie Kinderliteratur und ein eigenes Zimmer zum Schlafen und Spielen mit sich brachte.[432] Etwas zeitverzögert fand der theoretisch geführte Diskurs, der in Kapitel 4.1 skizziert wurde, schließlich auch in der erzieherischen Praxis der Bürgerfamilien seinen Niederschlag. Den Kindern wurden nun ihre Besonderheiten und Bedürfnisse zugestanden. In bewusster Abgrenzung von der Erziehungspraxis des Adels wurde Kindheit im Bürgertum nicht mehr nur als Übergangs- und Vorbereitungsphase auf die spätere Funktion etwa als Herrscher verstanden. Besonders in den Jahrzehnten 1770 und 1780 verbreitet sich dieser neue Entwurf, nach dem die Kindheit eine besondere Phase des menschlichen Lebens war, die besonderer Fürsorge und Leitung durch die Erwachsenen bedurfte. Die Kinder sollten einer straffen und strengen, aber zielgerichteten Leitung durch den Vater bzw. den Erzieher unterliegen. Die körperliche Züchtigung und Disziplinierung spielte dabei eine zentrale Rolle. Was heute so kompromisslos und wenig kindgerecht anmutet, war insofern etwas Revolutionäres, als die gezielte Erziehung und individuelle Förderung der Kinder in die Erziehungspraxis Einzug hielt und dabei auch die Bedürfnisse der Kinder eine größere Berücksichtigung fanden.

Wie Fuchs deutlich macht, stand das bürgerliche Kind besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der Familie an zentraler Stelle, da es in deren Verständnis sowohl die Zukunft der bürgerlichen Schicht allgemein als auch die der eigenen Eltern verkörperte.[433] Um die neu gewonnenen Ideale des etablierten Bürgertums auch zukünftig erhalten und weiterentwickeln zu können, sollten diese durch eine zielgerichtete Erziehung an die eigenen Kinder weitergegeben werden. Es ist daher nicht verwunderlich, dass es ein starkes Anliegen war, sich mit der vermeintlich richtigen Erziehung der Kinder auseinanderzusetzen, um so die Zugehörigkeit zum Bürgertum auch künftig zu sichern oder sogar einen gesellschaftlichen Aufstieg zu erreichen.

Eine Vielzahl von populären Ratgebern mit Erziehungstipps, wie man seine Kinder am besten auf ihre späteren Rollen vorbereiten sollte, kam in Umlauf – was im Ergebnis von der Praxis des adeligen Gegenbildes gar nicht mehr weit entfernt war.[434] „Der soziale Status und Rang der bürgerlichen Familie, besonders

---

[430] Vgl. Fuchs (1997), S. 41.
[431] Ebd., S. 57.
[432] Kinder und Erwachsene im Bildnis (1978), S. 27.
[433] Fuchs (1997), S. 55.
[434] Ebd., S. 55.

bei den vermögenslosen Beamten, Gelehrten und Akademikern, konnte durch eine qualitätvolle Bildung und Ausbildung der Kinder erhalten werden. Deren Lebensweg mußte sorgfältig geplant werden: bei den Söhnen die berufliche Ausbildung und die Wahl der richtigen „Lebensart“ (Beruf), bei den Töchtern die Vorbereitung auf ihre dreifache Rolle als Gattin, Hausfrau und Mutter durch die Bildung des Herzens.“[435] Ein besonderer Wert wurde daher auf die geschlechtsspezifische Erziehung gelegt. Mädchen blieben zumeist im Haus und erhielten dort von der Mutter oder einer anderen Person die nötige Vorbereitung. Dazu gehörten Lesen, Schreiben, etwas Kopfrechnen, Grundkenntnisse in Englisch und Französisch sowie Kenntnisse in den „Schönen Künsten“. Dies beinhaltete außerdem eine partielle Allgemeinbildung, um dem späteren Ehemann auch eine angenehme Begleiterin sein zu können.[436] Die Erziehung der Jungen wurde im Vergleich wesentlich intensiver verfolgt, da diese, wie schon erläutert, ihre Position in der Gesellschaft zu verteidigen hatten bzw. noch erkämpfen mussten.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein stetiges Abrücken von den skizzierten Idealen zu bemerken, die vor allem in den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertmitte herrschten. Repräsentation nach außen nahm den Platz der Intimität ein und wurde zum neuen Leitbild des Bürgertums.[437] Die Ideale der früheren Jahre gerieten zwar nicht wieder in Vergessenheit, die Bedeutung und Stellung der Kinder in der Familie wurden aber merklich geringer veranschlagt. Das Bürgertum der wilhelminischen Ära legte großen Wert auf Repräsentation. Man wollte sich nun im Besitz der erkämpften und etablierten gesellschaftlichen Stellung nicht mehr in solchem Maße wie zuvor vom Adel abgrenzen, sondern sich ihm eher wieder anpassen.[438] Ein prunkvoller Lebenswandel und der betonte Müßiggang der Frauen waren für wohlhabende Bürgerfamilien eine Verpflichtung. Teile der Wohnung wurden zum Zwecke einer luxuriösen Selbstdarstellung umgestaltet, andere Teile – meist in den hinteren Bereichen der Wohnungen – blieben jedoch in gemütlicher Einfachheit der Privatsphäre erhalten.

Wenngleich sich diesen Luxus die allerwenigsten Familien erlauben konnten, musste zumindest nach außen der Schein gewahrt werden. So wurden in dieser Zeit als Substitut der mütterlichen Zuwendung besonders viele Kindermädchen oder Gouvernanten eingestellt, die sich um die Erziehung kümmerten. Es handelte sich vor allem um Töchter aus dem Mittelstand oder aus verarmten bürgerlichen Familien, denen diese Aufgabe übertragen wurde.[439] Die Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen der Kinder spielte keine so zentrale Rolle mehr wie noch zu Beginn des Jahrhunderts. Sie wurden in der Regel wieder von

[435] Hermann (1993), S. 37.
[436] Ebd., S. 55f.
[437] Vgl. dazu: Held (1992), S. 59f.
[438] Becher, Jutta: Kindermädchen. Ihre Bedeutung als Bezugsperson für Kinder bürgerlicher Familien im Zweiten Deutschen Kaiserreichs (1871–1918) (Europäische Hochschulschriften, Bd. 529). Frankfurt a.M. 1993, S. 72.
[439] Ebd., S. 105.

den Beschäftigungen der Erwachsenen ausgegrenzt und der Fürsorge der Angestellten überlassen. Trotz der skizzierten Veränderungen blieben wesentliche Errungenschaften der sogenannten Epoche des Biedermeier[440] erhalten. Wie wirkten sich diese Reformen auf den Umgang mit dem Kinderspiel aus?

4.3. Das Kinderspiel in der Pädagogik seit dem späten 18. Jahrhundert

Kapitel 4.1. konnte bereits veranschaulichen, wie sich die Ansichten über das Kinderspiel und seine Bewertung im Verlauf der Jahrhunderte veränderten. Bereits ab dem 16. Jahrhundert lassen sich Bestrebungen wahrnehmen, die das Spiel der Kinder als sinnvolle Beschäftigung und nicht mehr nur als unvermeidbares Übel zuließen, da es für die kindliche Entwicklung als zuträglich erachtet wurde. Als 200 Jahre später die Diskussion im Zuge der intensiven Auseinandersetzung mit der Kindheit und der zielgerichteten Beschäftigung und Erziehung des Nachwuchses erneut in Gang kam, fand das durch die Erwachsenen geförderte und gelenkte Kinderspiel auch in der erzieherischen Praxis seinen Niederschlag.

Das 18. Jahrhundert ist bis zur Jahrhundertmitte nur von wenigen Gedanken durchzogen, die sich explizit mit dem Kinderspiel und seinem möglichen Nutzen beschäftigten, es zeigen sich jedoch vorbereitende Ansätze. Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde das Kinderspiel in der Regel von den Erwachsenen verboten oder unterbunden, da es mit den tierischen und affektgeladenen Verhaltensweisen des Menschen in Verbindung gebracht wurde.[441] Dem natürlichen Spieltrieb des Kindes wurde meist dann nachgegeben, wenn das aktive Wesen des Kindes gebändigt bzw. kanalisiert werden sollte, damit die Wohnungseinrichtung nicht beschädigt oder die Erwachsenen bei ihren Tätigkeiten nicht gestört wurden.

Zur Jahrhundertmitte hin änderte sich diese Einstellung, als das Kinderspiel zwar gebilligt wurde, aber lediglich mit der Begründung der unzureichenden Konstitution der Kinder für andere, anspruchsvollere geistige oder musische Beschäftigungen. Die Möglichkeit zu spielen war damit zum einen abhängig von der individuellen Einstellung der Eltern und zum anderen von den häufig hohen Arbeits- oder Bildungsanforderungen an die Kinder, die nicht immer viel Zeit für ausgelassene Spiele boten. Im Alter von ca. sieben Jahren sollte daher spätestens mit dem Spielen aufgehört werden zugunsten einer disziplinierenden Vorbereitung auf die spätere gesellschaftliche Rolle der Jungen und Mädchen.[442] Während das ausgelassene und selbstvergessene Kinderspiel im 17. Jahrhundert noch als

[440] Vgl. zu diesem Begriff die Auseinandersetzung und Neubewertung in Ottomeyer, Hans u. a. (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Kat. zur Ausst. im Milwaukee Art Museum u. a., 16. September 2006 – 01. Januar 2007. Ostfildern 2006.

[441] Fertig (1984), S. 129.

[442] Steward (1995), S. 131.

Symbol für das sündige und eitle weltliche Treiben stand (vgl. Kap. 3.4.), verband sich damit im folgenden Jahrhundert immer mehr die Assoziation von kindlicher Unschuld.[443] Mit den Prinzipien der Aufklärung erfuhr das Kinderspiel eine neue Bewertung, als man es der Erziehung des Kindes nutzbar zu machen versuchte.

Jean-Jacques Rousseaus Forderungen nach mehr Freiheit für die Kinder und nach Spiel- und Beschäftigungsmöglichkeiten müssen als äußerst revolutionär und zukunftsweisend eingestuft werden. Mit seinem fünfbändigen Werk „Emile ou de l'education" wurde zum ersten Mal das innere Wesen des Kindes in seiner Eigenart anerkannt und einer spezifischen Förderung zugeführt, bei der das Spiel als ureigenstes Recht eine besondere Stellung einnimmt. Detaillierte Angaben zum Kinderspiel finden sich in den ersten beiden Büchern, wenn auch keine zusammenhängende Theorie von Rousseau entworfen wurde. Bis zum Alter von 10 bis 12 Jahren gesteht der Autor den Kindern das Spielen zu, das von ihm nicht mehr als dem Kinde innewohnendes, unvermeidbares und triebhaftes Übel angesehen wurde, sondern als für die geistige und körperliche Entwicklung elementares Erziehungsmittel. Rousseau vertrat die Meinung, dass das Kinderspiel frei und ohne Eingriff und Zweckzuschreibung vonseiten der Erwachsenen zu geschehen habe. Auf diesem Wege sollten die Kinder erste Kenntnisse und Erfahrungen über sich und ihre Umwelt erwerben. Als Spielgegenstände sollten ihnen keine fertigen und kostbaren Gegenstände gereicht werden, sondern einfache Dinge und natürliche Materialien zum Einsatz kommen.

Obgleich sich im 18. Jahrhundert nach wie vor heftige Gegenstimmen zum Kinderspiel erhoben und die innovativen Ideen zunächst keine weitere Verbreitung fanden, sollten sie doch eine durchschlagende Wirkung auf die zukünftige Erziehungspraxis haben. Während der Stand der Bauern und Handwerker davon weitestgehend ohne Kenntnis und unberührt blieb, vollzog sich in Adel und Bürgertum, wo die Kinder zuvor einer strengen Reglementierung unterlagen, ein rascher Wandel. Das Bewegungsspiel ebenso wie das freie Spiel mit Spielzeugen wurde seit der Jahrhundertwende immer gängiger und erfuhr eine positive Neubewertung.[444] Auch die Erziehung der Mädchen blieb davon nicht unberührt, indem ihnen mehr Freiräume gelassen wurden als zuvor.

Die Philanthropen und allen voran Johann Bernhard Basedow setzten sich in Deutschland für eine bessere Kleinkinderziehung auf breiter Ebene ein und sind als die Begründer der Spielpädagogik im heutigen Sinne von großer Bedeutung. Sie forderten ein experimentelles Spiel, das die natürlichen Anlagen des Kindes fördern und dem Lernen und der Entwicklung der Vernunft dienlich sein sollte.[445] Außerdem legitimierten sie die Kinderspiele durch Nützlichkeitsnachweise hinsichtlich der Vorbereitung auf das zukünftige Erwachsenenleben. Ähnlich wie Rousseau setzt sich Basedow mit dem Kinderspiel – besonders dem Bewegungs-

[443] Wien (2007), S. 37.
[444] Hauck (1936), S. 124.
[445] Ewers (2007), S. 56.

spiel – auseinander und fordert von den Kindern selbst hergestellte Spielzeuge. Bezeichnend ist seine Ansicht, dass Kinder trotz der zielgerichteten Ausbildung nicht nur als zukünftige Erwachsene zu betrachten seien, sondern der aktuelle Zustand und damit ihr natürlicher Spieltrieb liebevoll gefördert werden sollte. In seinem „Elementarwerk“ von 1774, bei dem es sich in erster Linie um ein Bilderbuch mit pädagogischem Impetus handelte, findet sich das gesittete Kinderspiel daher immer wieder abgebildet. Es sollte als Anschauungsmaterial bei der häuslichen Kindererziehung dienen. Basedow war damit einer der Vordenker, der das Kinderspiel als wichtigen und förderlichen Aspekt der Kindererziehung betonte.

Joachim Heinrich Campe war der Herausgeber des zwischen 1785 und 1792 entstandenen mehrbändigen Werkes „Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens“. Mehrere Autoren vereinten hier ihre Ansichten und Vorschläge zur Kindererziehung. Das – im besten Falle einfache und für die Erprobung und Bespielung belastbare – Spielzeug nimmt dabei einen wichtigen Stellenwert ein, um den kindlichen Spieltrieb zu fördern, besonders jedoch im Bereich des spielenden Lernens und der Unterhaltung. Weitere Vertreter des spielerischen Lernens, die u. a. in der „Revision“ veröffentlichten, waren Peter Villaume (1746–1825), Ernst Christian Trapp (1745–1818) und Johann Struve (1752–1793). Johann Heinrich Gottlieb Heusinger (1776–1837) setzte sich noch differenzierter mit altersgerechten Spielmitteln auseinander.[446] Durch den frühzeitigen Umgang mit Gegenständen aus unterschiedlichen Farben, Formen, Gewichten und Materialien sollten die Kinder ihre Umwelt begreifen. Besonders hervorzuheben sind seine Forderungen für ein freies Spiel ohne Anleitung und Reglementierung, das von elterlichem Lob und Ermunterungen begleitet sein sollte.

Das späte 18. Jahrhundert war außerdem geprägt von der Forderung nach Bewegung und dem Spiel im Freien. Dies betraf jedoch nur die Jungen, die Mädchen blieben weitestgehend von diesen theoretischen Überlegungen ausgeschlossen. Der Pädagoge Johann Christoph GutsMuths (1759–1839) war ein Verfechter dieser neuen Einstellung und sah das Kinderspiel bzw. die Bewegung als Erholung für die Kinder an (vgl. Kapitel 6.2.).[447] Im Gegensatz zur utilitaristischen Ansicht der Philanthropen vertrat GutsMuths damit eine offenere Einstellung zum Spiel, das nicht immer einen direkten erzieherischen Nutzen in sich bergen musste. Auch Jean Paul (1763–1825) setzte sich in seiner „Levana“ für ein Kinderspiel ein, das frei von edukativen bzw. didaktischen Sinnzuschreibungen und stärker mit der Fantasie des Kindes verknüpft sein sollte. Im Gegensatz zur Ansicht der Philanthropen sollte das kindliche Spiel zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr der nutzbringenden Vorbereitung auf das spätere Dasein und die Rolle als Bürger

---

[446] Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb: Die Familie Werthheim. Eine theoretisch-praktische Anleitung zu einer regelmäßigen Erziehung der Kinder; vorzüglich von dem sechsten bis in das vierzehnte Jahr. Für Eltern und Erzieher, 3 Bde. Erfurt/Gotha 1800.

[447] Vgl. Fertig (1984), S. 141.

dienen, sondern ein Mittel zur Selbstentfaltung sein. Für Jean Paul waren daher einfache Spielmittel die besten, die durch die kindliche Einbildungskraft mit neuen Sinnzuschreibungen und Funktionen immer wieder neue Spielmöglichkeiten bieten sollten.

Der in der Nachfolge Basedows stehende Friedrich Wilhelm August Fröbel (1782–1852) war es, der die „gründlichste theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Spiel“[448] in seiner Schrift „Die Menschenerziehung“ von 1826 vorlegte. In systematischer Form entwickelte er vor dem Hintergrund eines ganzheitlichen Denkens ein umfassendes Konzept, in dem der Erwachsene bzw. der Erzieher die verantwortungsvolle Aufgabe übernimmt, das kleine Kind Schritt für Schritt in die sozialen Strukturen der Gemeinschaft einzuführen. Er kategorisierte die Kinderspiele nach ihren Funktionen in Körperspiele, Sinnenspiele und Geistesspiele, durch die die Kinder die „Symbolik des Lebens“ prozesshaft in ihren Entwicklungsstufen erfahren sollten.[449] Legendär geworden sind seine dafür entwickelten „Spielgaben“, die den Kindern je nach Altersstufe von den Erziehern gereicht werden. Die Erzieher spielen in seinen Überlegungen eine zentrale Rolle, da sie bewusst die Kinder unterstützen, ohne jedoch die Selbstständigkeit zu beschneiden.[450]

Die letzte große Persönlichkeit, die sich im frühen 20. Jahrhundert mit fortschrittlichen Gedanken zum Kinderspiel einen Namen gemacht hat, ist Maria Montessori (1870–1952). Durch ihre Ausbildung zur Kinderärztin mit Schwerpunkt in der Psychiatrie setzte sie sich für neue Formen des Schulunterrichts und der Kindergärten ein. Für sie stand der Eigenwert des Kindes im Mittelpunkt, der durch besondere Berücksichtigung der Bedürfnisse und Talente gefördert werden sollte. Kinder sollten mit allen Sinnen und ohne Druck von außen ihre Umwelt experimentell kennen lernen und sich Wissen aneignen. Dem Erzieher kam dabei die Aufgabe zu, das Kind zu unterstützen und zur Selbsttätigkeit anzuregen, ohne bestimmend einzugreifen.

4.4. Resümee

Zusammenfassend lässt sich über die Kindheit und das Kinderleben im späten 18. und im 19. Jahrhundert festhalten, dass sich erkennbare Veränderungen sowohl in der theoretisch geführten Diskussion um Kindheit und Kindererziehung als auch im alltäglichen Umgang mit den Kindern vollzogen. Der deutlich zu beobachtende Einschnitt erscheint aus heutiger Sicht so prägnant, weil Kinder und Kindheit vonseiten der Erwachsenen im Vergleich zu den vorherigen Jahrhunderten einen außerordentlich hohen Stellenwert erhielten und zum Zentrum familiärer, gesellschaftlicher und pädagogischer Diskurse wurden. Obgleich sich,

[448] Hauck (1935), S. 98.
[449] Ebd., S. 99.
[450] Ebd., S. 110.

wie gezeigt werden konnte, auch in den Jahrhunderten zuvor bereits Stimmen für einen veränderten Umgang mit Kindern erhoben hatten, vollzog sich letztendlich erst im späten 18. und im 19. Jahrhundert die praktische Umsetzung. Die skizzierten soziokulturellen Veränderungen hatten es mit sich gebracht, dass ein Großteil des europäischen Bürgertums mit denkbar größtem Eifer die neuen Ideale auf den Nachwuchs projizierte und alle elterlichen Anstrengungen für eine bestmögliche Erziehung der Kinder aufgewendet wurden.

Nicht nur das Kinderspiel erfuhr eine folgenreiche Umdeutung, sondern auch die Anerkennung des Kindlichen gestaltete sich durch das aufklärerische neue Menschenbild und das Abrücken von der religiösen Vorstellung der Erbsünde positiver. Obgleich zu Beginn der Entwicklung die Erziehung noch in erster Linie im Hinblick auf das Erwachsenenleben und die zukünftigen Aufgaben in der Gesellschaft erfolgte, wurde der Lebensabschnitt der Kindheit als eine wichtige und für die Zukunft bedeutungsvolle Zeit erkannt und ausgelebt. Als Schon- und Vorbereitungszeit verstanden, verlängerte sich die Phase der intensiven Pflege und Fürsorge durch die Eltern stetig. Nicht mehr mit sieben Jahren musste ein Kind sich an den Tätigkeiten der Erwachsenenwelt beteiligen, sondern es durfte zunächst intensiv spielen und lernen und wurde damit auf das spätere Leben und seine Anforderungen gezielt vorbereitet.

Im folgenden Kapitel gilt es zu ergründen, in welcher Form sich die skizzierten pädagogischen und geistesgeschichtlichen Veränderungen in der Malerei und Grafik niederschlugen. Im Vergleich mit Uhdes „Kinderstube“ wird der zentralen Frage nachgegangen, in welchem Wohn- und Spielmilieu Kinder im späten 18. und 19. Jahrhundert wiedergegeben werden. Gibt es vergleichbare Darstellungen zu der „Kinderstube“, die ähnlich detailliert spielende Kinder in ihrem eigenen Zimmer zeigen? Wenn nicht, in welchem Umfeld und welcher Häufigkeit werden spielende Kinder darüber hinaus dargestellt?

5. Das Motiv des Kindes in seinem Spiel- und Wohnmilieu in der Malerei des späten 18. und 19. Jahrhunderts

Das vorliegende Kapitel widmet sich nun der Frage, ob sich motivische Vorläufer und Vergleichsbilder zu Uhdes „Kinderstube" auffinden lassen, in welcher Weise die spielenden Kinder dort dargestellt sind und in welchen anderen Spielumgebungen Kinder im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert dargestellt wurden. Repräsentiert Uhdes „Kinderstube" – als zeitgeschichtliches Zeugnis einer realen (Wohn-) Situation verstanden, wie es in Kapitel 6.1. noch deutlich belegt werden soll, – einen Sonderfall der Kunst und lassen sich sowohl inhaltlich als auch formal Besonderheiten aufzeigen?

Im 19. Jahrhundert entstand eine Fülle von Kinderbildern. Einer besonderen Beliebtheit erfreute sich das Kindergenre, das sich durch die skizzierten gesellschaftlichen Verbürgerlichungstendenzen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen mit einem starken Einfluss der englischen Malerei im 19. Jahrhundert europaweit auffallend entfalten konnte. Giesen schlägt zur begrifflichen Bestimmung des Kindergenres Folgendes vor: *„Das Genre – meist wohl die Genremalerei – beschäftigt sich mit der Darstellung des menschlichen Lebens. Sie hält sich an die Gattung (genre) Mensch und sucht nicht, das Individuum mit Namen oder persönlichen Eigenschaften, gibt das Typische bestimmter Menschenarten und Berufe wieder. In ihr hat das Kind als solches,*

das namenlose Kind, aber mit allen kindertümlichen Eigenarten ausgestattet, seinen Platz, mit Gestalt, Gehabe, Bewegung, mit Ausdruck und der Herausarbeitung seiner seelischen Regung, eigentlich das Kind als Typ, als anonymes Wesen [...].“[451]

Darüber hinaus betont Wappenschmidt den narrativen Charakter des Kindergenres und den sich darin zum Teil manifestierenden idealisierten und überhöhten Blick der Erwachsenenwelt auf die Phase der Kindheit.[452] Als Auswahlkriterium der in diesem Kapitel zu besprechenden Werke, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, dient die Definition Giesens, die zugleich aber etwas weiter gefasst werden soll. Das Kindergenre wird als Darstellung alltäglicher, typisch kindlicher Spiele und Verhaltensweisen verstanden, wobei das Kind, sein aktives Spiel und die gezeigte Spielumgebung im Mittelpunkt stehen. Diese Eingrenzung schließt nicht aus, auch Familiendarstellungen oder Porträts als Beispiele hinzuzuziehen, solange die Kinder dort auf bemerkenswerte und typische Art und Weise bei ihrem Spiel zu sehen sind und das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten abbilden.[453] Auch die Wiedergabe eines besonderen Wohn- und Spielmilieus dient als Auswahlkriterium.

---

[451] Giesen (1966), S. 75.

[452] Wappenschmidt, Toni: Kinder in der Genremalerei. So nah und doch so fern der Wirklichkeit. In: Weltkunst 18 (1995), S. 2344.

[453] Das Motiv des spielenden Kindes – vornehmlich im Bereich des bäuerlichen Lebens – eignete sich in besonderer Weise, Wunschvorstellungen des Bürgertums von einer idealen Gegenwart und einer glücklichen Zukunft darzustellen und sich daran zu delektieren. Wappenschmidt verweist in diesem Zusammenhang kritisch auf die häufig falsche Annahme, Kindergenrebilder dürften aufgrund ihrer formalen, naturalistischen Gestaltung genaue Abbilder einer vergangenen Lebenswelt sein. Tatsächlich ging es vielen Künstlern im 19. Jahrhundert darum, im Alltäglichen ein poetisches Ideal zu veranschaulichen. „Das Genre gibt kein Abbild der Wirklichkeit, sondern einen Detailnaturalismus, dessen stückweise Naturaufnahme durch >>poetisches<< Verschönen des Gewohnten und Alltäglichen überhöht und idealisiert wird.“[453] (Vgl. dazu: Ricke-Immel, Ute: Die Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert. In: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900; aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit der Sammlung der Kunstakademie NRW. Kat. zur Ausst. im Kunstmuseum Düsseldorf, 06. Oktober 1996 – 30. März 1997, bearb. von Martina Sitt unter Mitarb. von Ute Ricke-Immel. Köln u. a. 1996, S. 10. Besonders in den deutschsprachigen Gebieten sah man das gesamte Jahrhundert hindurch die neuen idealistischen gesellschaftspolitischen Forderungen und nationalen-heimattümlichen Gefühle in den Alltagsthemen der Genremalerei verwirklicht. (Vgl. May, Elisabeth: Jung und Alt im Spiegel bürgerlicher Imagination. Bauernromantik und Alltagsidylle in der Malerei des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 356). Frankfurt a.M. u. a. 2000, S. 48). Die Künstler aus dem deutschsprachigen Bereich setzten sich verstärkt mit Darstellungen aus dem bäuerlichen Milieu auseinander. Maler wie Franz von Defregger (1835–1921) und Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) stellen das spielende Kind wiederholt in einer vermeintlichen Bauernidylle dar, die wenige Übereinstimmungen mit der alltäglichen städtischen Lebenswelt aufweist und umso mehr sich einer großen Beliebtheit erfreute. (Vgl. dazu z. B.: Bauernromantik in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Mit einem Essay von Karl Uhde. München 1978). Diese gezielte Ansprache der Emotionen war jedoch keineswegs neu in der Kunstgeschichte. Bereits im 17. Jahrhundert hatten sich Angehörige der höheren Schichten in den Niederlanden und Frankreich an Genreszenen aus dem bäuerlichen Milieu erfreut. Die Künstler zu Beginn des

Bei der Sichtung des Bildmaterials konnten neben den Kinderstubendarstellungen zwei weitere große Motivkreise unterschieden werden, die das spielende Kind in einer deutlich benennbaren Umgebung zeigen. Die Auswahl der Beispiele soll neben der Analyse des Wohn- und Spielmilieus außerdem aufzeigen, welche unterschiedlichen Darstellungsaspekte in Bezug auf die künstlerische Umsetzung des Themas, die inhaltlichen Ebenen bzw. die über die Darstellung eines realen Zustandes hinaus transportierten Bildaussagen und -funktionen eine Rolle spielen. Außerdem gilt es vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 dargestellten ikonografischen Untersuchung des Motivs, Veränderungen und Innovationen aufzuzeigen. Die ikonografische Bedeutung wird vor die künstlerische Qualität der Vergleichswerke gestellt, um einen umfassenden Einblick zu erhalten, in welchen Milieus und in welchen Spielzusammenhängen bürgerliche Kinder im Untersuchungszeitraum dargestellt wurden.

Die Unterkapitel sind ausgehend von Fritz von Uhdes „Kinderstube" so aufgebaut, dass zunächst Gemälde aus dem deutschen bzw. deutschsprachigen Raum besprochen werden, die anschließend durch aussagekräftige Beispiele aus anderen, in der Hauptsache europäischen Ländern und aus dem Bereich der Grafik und Gebrauchsgrafik komplettiert werden. Der individuelle Stil eines Künstlers findet dann eine Berücksichtigung, wenn er für den Gehalt des Bildes relevant ist. Form und Inhalt sollen vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 aufgezeigten vielfältigen Bedeutungsebenen des Kinderspielmotivs in den vorigen Jahrhunderten kritisch einander gegenübergestellt werden. In welcher Funktion, in welchem Zusammenhang wird das Kind im späten 18. und 19. Jahrhundert dargestellt? Lassen sich Anklänge an vergangene Darstellungsmodi und Inhalte feststellen oder erfährt das Motiv des spielenden Kindes in dieser Zeit formal und inhaltlich eine andere Ausprägung?

5.1. Kinderspiele in der Kinderstube

Wie sich die skizzierten gesellschaftlichen Veränderungen und die Fokussierung der Erwachsenen auf kindliche Bedürfnisse erkennbar in der Malerei und Grafik niederschlagen, zeigt das Aufkommen eines neuen Motivfelds im 19. Jahrhundert: das Spiel in der Kinderstube.

5.1.1. Der deutschsprachige Raum

Die Vergleichsreihe beginnt mit einem 1830 entstandenen Aquarell eines sonst nicht weiter nachweisbaren Künstlers mit der Signatur Clammer, das eine

19. Jahrhunderts nahmen sich nun verstärkt der Kinderdarstellung an, neben oder integriert in Szenen aus dem häuslichen und familiären Leben. Vgl. dazu: Immel (1967), S. 316ff.

„Kinderstube im Paradeisgebäude in Linz“[454] (Abb. 57) zeigt. Einem Guckkasten gleich eröffnet der Maler zentralperspektivisch einen umfassenden Einblick in eine bürgerliche Kinderstube. Die angeschnittene Sitzgruppe und der Kinderstuhl links im Bild sowie die Bank in der rechten Bildhälfte erzeugen zunächst, anders als bei Uhdes detaillierterer Nahsicht, den Eindruck eines sehr großzügigen, aber unbelebten Raumgefüges. Die drei Personen im Bild sind erst auf den zweiten Blick links in der Nähe der Fenster zu erkennen und spielen damit, anders als in Uhdes Komposition, eine untergeordnete Rolle. Eine Frau sitzt mit dem Rücken zum Betrachter an einem kleinen Tischchen in der Fensternische und ist mit einer Handarbeit beschäftigt. Etwas abseits von ihr bewegt sich ein Kleinkind mit Bauklötzen am Boden, ein weiteres Kind sitzt auf einem Kinderstuhl in der Fensternische. Der Raum ist mit Möbelstücken von unterschiedlicher Farbe und Stilform eingerichtet, die überwiegend an den Seitenwänden aufgestellt sind. Deutlich lässt sich ablesen, dass die einzelnen Möbelstücke nicht zueinanderpassen und teilweise wie wahllos zusammengestellt und positioniert scheinen. Zwischen den Fenstern steht eine Kommode, auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Kleiderschrank zu sehen, der rechts von zwei kleineren Tischchen und links von einem hellen Stuhl flankiert wird. Im Hintergrund steht links ein Kindersprossenbett im rechten Winkel zu einem weiteren Bett, daneben sind ein kleines Schränkchen und ein großer Ofen zu sehen. Lediglich ein Tisch befindet sich in der Mitte des Raumes, während die anderen Möbelstücke an den Wänden aufgestellt sind.

Es handelt sich damit, abgesehen von den Kinderbetten, dem Hochstuhl und dem Kinderstuhl, ausschließlich um Möbel, die dem Bereich der Erwachsenen zuzuordnen sind und, wie auf dem Schrank zu sehen, zur Aufbewahrung von Hausrat o. ä. verwendet wurden. Die Wände sind mit einer hellen Verkleidung und einer Bordüre am oberen Rand sowie einigen kleineren Bildern verziert. Auf dem Boden unter dem Tisch und in der Nähe der Kinder liegen einige nicht näher definierbare Spielgegenstände.

Das Blatt bietet einen seltenen und umfassenden Eindruck von der möglichen Einrichtung und der Größe eines bürgerlichen Kinderzimmers der Biedermeierzeit. Es ist der in dieser Epoche bei Adel und Bürgertum beliebten Gattung der Zimmerbilder zuzuordnen.[455] Der Fokus liegt deutlich auf der möglichst umfassenden und detaillierten Präsentation eines Raumes und seiner Ausstattung, sodass die Bewohner häufig gänzlich fehlen oder lediglich am Rande erscheinen.

---

[454] Auf der Rückseite ist vermerkt „Stube im Paradeisgebäude. Interieur des Stadtbaumeisters CLAMMER von ihm selbst gemalt anno 1830“. Vgl. Mein blauer Salon – Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995. Erkundigungen im Stadtmuseum der Stadt Linz/Donau sowie im Stadtarchiv Linz/Rhein haben ergeben, dass für beide Städte kein Paradeisgebäude und auch kein Stadtbaumeister Clammer bekannt sind.

[455] Lukatis, Christiane: Zimmerbilder. Entwicklung und Charakter des Genres. In: Mein blauer Salon – Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995, S. 21.

Dieses dargestellte Kinderzimmer lässt in seinen großzügigen Ausmaßen mehr Platz für ausgelassene Spiele als bei Uhdes „Kinderstube", die hier von der Mutter oder einer Kinderfrau beaufsichtigt werden. Wie bei Uhde ist auch diese Frau mit der typischen Handarbeit beschäftigt. Ob es sich auch hier um die Wiedergabe eines real existierenden Kinderzimmers mitsamt der Familie des Künstlers handelt, kann nicht sicher beurteilt werden. Der intime Einblick in diesen privaten Raum, der perspektivisch erzielte Eindruck von großzügigen Wohnverhältnissen sowie die Wiedergabe der Personen sprechen aber dafür.

Einen belebteren Raum zeigt die Tuschezeichnung „Kinderstube" (Abb. 58) von 1840 eines namentlich unbekannten Künstlers. In einem deutlich kleineren Bildausschnitt konzentriert der Künstler sechs Mädchen und Jungen bei ihren Spielen sowie eine Frau. Die Kinder verteilen sich mit ihren Beschäftigungen, wie bei Uhde, über die gesamte Breite des Bildes. Obwohl es sich offenbar um ein Zimmer speziell für die Spiele der Kinder handelt, werden nur wenige auf die Proportionen und Bedürfnisse der Kinder abgestimmte Möbel gezeigt. Im Hintergrund stehen ein großes Bett mit Vorhängen und davor ein Kinderbett, das sich deutlich von den einfachen Betten bei Clammer unterscheidet. Der große Tisch am linken Bildrand unter dem Fenster und der dazugehörige Stuhl zeugen davon, dass den Kindern keine speziellen Möbel zur Verfügung stehen. Ihre Beschäftigungen werden vom Künstler vielfältig und geschlechtsspezifisch wiedergegeben. Zwei kleine Mädchen spielen vor dem Tisch mit Puppen, für die sie eine Wiege sowie einen kleinen Puppenwagen besitzen. Ein Junge beschäftigt sich am Tisch mit Schreib- oder Malaufgaben, während zwei weitere Knaben dem Kriegsspiel nachzugehen scheinen, da der eine auf einem Steckenpferd reitet und der andere – mit einem kleinen Säbel am Gürtel – eine große Fahne schwenkt. Das Jüngste der Kinder wird in der Bildmitte von der Frau an einem Gängelband geführt. Dem Künstler gelingt damit die Wiedergabe eines lebendig wirkenden und von den Kindern dominierten Spielumfeldes. Die wenig individuelle Gestaltung der Gesichtszüge steht allerdings in Kontrast zu den vielfältigen Spiel- und Bewegungsmotiven. Die Dargestellten erscheinen damit, anders als bei Uhdes Töchtern, als Typen, die eine alltägliche Spiel- und Wohnsituation repräsentieren. Die Szene erhält dadurch einen universalen Charakter.

Gänzlich anders zeigt der österreichische Maler Josef Danhauser (1805–1845) „Das Kind und seine Welt"[456] (Abb. 59) aus dem Jahr 1842. Vor einem dunklen braunen Fond liegt ein ca. vierjähriger Junge leicht schräg, etwa auf Augenhöhe des Betrachters, bäuchlings mit nach oben angewinkelten Beinen auf einem Stuhl und einer Kiste, auf der sich ein großer Foliant befindet. Der Junge, der einen hellen Skeleton trägt (vgl. dazu Kap. 6.4.2.), hat den Kopf zum Betrachter gewendet und lächelt ihn mit geöffnetem Mund und strahlenden Augen an. Unter dem mit glänzendem Stoff bezogenen und fein ornamentierten Stuhl liegt ein

[456] Vgl. Birke, Veronika: Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen. Kat. zur Ausst. in der Graphischen Sammlung Albertina, 09. – 08. Mai 1983. Wien 1983.

schlafender Hund. Die Komposition ist ganz auf den Jungen konzentriert und gewährt daher nur eine eingeschränkte Sicht auf den ihn umgebenden Raum. Die kleine Gruppe wird durch den Einfall von warmem Licht, dessen Quelle außerhalb des Bildausschnittes liegt, vor dem dunklen Hintergrund hervorgehoben, wodurch sich das Bild von Uhdes helltoniger und duftiger Malweise bei der „Kinderstube“ grundlegend unterscheidet. Um den Jungen und sein Lager herum sind bis in den stetig dunkler werdenden Hintergrund hinein in einem Halbkreis Holzfiguren angeordnet, wie sie bereits in Form von Häusern und Bäumen auf der „Kinderstube“ zu sehen waren. Links im Vordergrund ist, vom Bildrand etwas angeschnitten, die umgedrehte Schachtel für das Spielzeug zu erkennen.

Danhauser gestaltete eine Szene, die den Eindruck erweckt, als habe der kleine Junge soeben zusammen mit dem Hund ausgelassen gespielt und als bedürften nun beide einer Pause. Durch den dunklen Fond lassen sich die Raumausmaße und seine Beschaffenheit nur vage bestimmen. Es befinden sich jedoch in dem Bildausschnitt keine weiteren Möbelstücke, sodass der Junge auch in diesem Fall viel Platz zur Verfügung zu haben scheint, um sich ohne die direkte Aufsicht einer erwachsenen Person mit seinem Spielzeug auszubreiten. Der Künstler fokussiert in besonderer Weise das kindliche Spielverhalten und das Vermögen, sich mithilfe des eleganten Stuhls für Erwachsene, der einfachen Kiste und des dicken Folianten eine provisorische Liege zu errichten. Obgleich die Gestaltung des Gesichtes durch die rundlichen, leicht geröteten Wangen und den geöffneten Mund puppenhaft anmutet, gelingt es Danhauser, durch die kontrastreich dunkle Angabe der Umgebung und die „lümmelnde“ Position des Kindes mit dem fröhlichen Gesichtsausdruck große Lebendigkeit und Lebensnähe auszudrücken. Die Kleidung und der Stuhl lassen darauf schließen, dass es sich bei dem Jungen um ein Kind aus der gehobenen bürgerlichen Schicht oder eventuell gar aus dem adligen Milieu handelt. Danhauser hat das Bild mit Skizzen vorbereitet und in mehreren Fassungen wiederholt.[457] Die Beobachtung seiner eigenen Kinder bot dem Künstler Anlass zu zahlreichen Kindergenres, die den Betrachter durch die Wahl der Perspektive und in diesem Fall auch des Titels ganz in die kindliche Welt eintauchen lassen. Er offenbart damit seine ganz persönliche Sicht auf das kindliche Wesen und sein Spiel.

Einen ebenfalls fokussierten Ausschnitt der kindlichen Wohn- und Spielwelt des Bürgertums präsentiert der Schweizer Maler Albert Anker (1831–1910) mit der „Genesenden I“ (Abb. 60) 1878. Anker, der annähernd ein Zeitgenosse Uhdes war, zählt zu den bedeutendsten europäischen Kindermalern des 19. Jahrhunderts und schuf wie dieser eine große Anzahl von Kinderbildern, darunter viele von seinen eigenen Kindern. Das Gros davon zeigt das spielende Kind innerhalb der elterlichen Wohnräume. Interessanterweise ähneln sich Uhde und Anker in der künstlerischen Auffassung und Wirkung ihrer Kindergestalten sehr, obgleich sie doch in einer gänzlich anderen stilistischen Form ausgeführt sind. Mit psycho-

---

[457] Birke (1983), S. 101.

logischer Schärfe und durch genaue Beobachtungen vermochte Anker eine überzeugende Charakterisierung des Kindlichen zu erreichen.

Die „Genesende I" zeigt ein ca. zehnjähriges Mädchen, das durch Kissen im Rücken gestützt aufrecht in einem Bett sitzt. Über den umfangenden Bettrahmen ist ein Holzbrett gelegt, auf dem das Mädchen gerade kleine Puppenstubenmöbel und Puppen im Spiel anordnet. Links neben ihr liegt außerdem eine Porzellanpuppe. Ein kleiner Junge beobachtet hinter dem Bett interessiert das Spiel der Großen. Anker wählt einen sehr nahen Betrachterstandpunkt und eine Perspektive auf Augenhöhe des Mädchens. Der Bildausschnitt ist dadurch sehr eng, sodass große Teile des Bettes sowie die übrige Umgebung nicht auszumachen sind. Außerdem arbeitet der Künstler mit einem glatten und feinen Pinselduktus sowie einer emailleartigen Gestaltung der Haut. Ihm gelingt es ebenso überzeugend wie Uhde, durch genaue Beobachtung kindliches Verhalten zu erfassen und so einen hohen Grad an Realismus zu erzielen. Das mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass seine Tochter Marie ihm für diese Gemälde Modell gesessen hat[458], obgleich die Gesichtszüge von einem anderen Mädchen stammen und denen seiner älteren Tochter Louise ähneln.

Mit großer Genauigkeit, ohne dabei aber eine Verniedlichung zu forcieren, schildert Anker, genau wie Uhde, die kindlichen Bewegungen und ein konzentriertes Spielen. Auch Anker verstand die Kinder ganz offensichtlich als eigenständig denkende und handelnde Wesen und beobachtete fasziniert ihr Agieren und ihre Ausdrucksweisen sehr genau und einfühlsam. Stärker noch als Uhde ging Anker zumeist sehr nah an seine Modelle heran und zeigt daher nur einen kleinen Ausschnitt des Umraums, bei dem wenige Angaben über die weitere Umgebung gemacht werden. Das Kind steht, wie auch bei Uhde, im Fokus. Die Kinder zeigen sich jedoch immer repräsentativ mit feiner, korrekt sitzender Kleidung und Frisur. Dennoch verzichtet auch Anker auf eine idealisierende „Verschönerung" z. B. durch die Angabe großer Augen, die den Betrachter fragend oder herausfordernd ansehen. Allerdings kommt die kindliche Lebhaftigkeit bei Ankers Kinderbildern weniger zur Geltung, obgleich eine fröhliche Stimmung nicht fehlt. Anker gelingt es dafür ausdrucksstärker noch als Uhde, die kindliche Konzentration und Versunkenheit in eine Tätigkeit sowie kindliche Lernprozesse zu verbildlichen.

5.1.2. Blick in das Ausland

Aus dem europäischen Ausland lassen sich weitere Vergleichsbeispiele aufzeigen, die die bisherigen Eindrücke von der Wohn- und Spielumgebung bürgerlicher Kinder komplettieren und die Darstellungsmöglichkeiten des Kindes aufzeigen.

[458] Huggler, Max/Cetto, Anna Maria: Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Basel 1942, S. 36.

„Die glückliche Familie“ (Abb. 61) (um 1846) des französischen Künstlers Andre Henri Dargelas (1828–1906) etwa zeigt spielende Kinder in einem Raum, der in einigen Details an Uhdes Kinderstube erinnert. Es handelt sich um ein frühes Werk des Künstlers, der sich bevorzugt mit dem Milieu der französischen Mittelschicht in Genreszenen befasste.[459] Gezeigt ist ein Raumausschnitt, in dem eine Gruppe von vier Mädchen zu sehen ist, die miteinander spielen. Die Älteste steht mit gesenktem Kopf hinter einem Stuhl, der mit einer Decke verhängt zur Bühne einer Marionettenvorführung umgestaltet wurde. Konzentriert hält sie in jeder Hand ein Seil, an dem je eine Puppe befestigt ist. Zwei Kleinkinder und ein weiteres Mädchen bilden das Publikum dieser Vorstellung. Das eine Mädchen sitzt mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Fußbank und applaudiert, während das andere unsicher schauend auf einem Hocker sitzt. Es hält an einer Schnur einen kleinen Stoffhund auf Rollen, neben dem eine Schaffigur am Boden steht. Ein ca. sechsjähriges Mädchen hat sich ihm zugewendet und versucht durch einen Zeigegestus ihre Aufmerksamkeit auf das Geschehen zu lenken. Der um eine naturalistische Malweise und realistische Szene bestrebte Künstler zeigt die Kinder nicht wie Uhde als tätige Einzelpersonen, sondern führt sie in einer gemeinsamen Aktivität zusammen. Die Gestaltung der Kinder ist vergleichsweise realistisch, ohne idealisierende Anleihen. Ebenso wie Uhde vermag es Dargelas, die konzentrierte Versunkenheit in das Spiel und die unterschiedlichen Regungen der Mädchen zu charakterisieren.

Bei dem gezeigten Raum dürfte es sich um ein Zimmer speziell für den Aufenthalt und die Spiele der Kinder handeln, der jedoch anders gestaltet ist als bei den bisher analysierten Beispielen. Verschiedene Hinweise, wie die unterschiedlichen Möbeltypen, ein angeschnittener Waschtisch, eine offene Kommodentür und Schublade, weisen darauf hin, dass dieses Zimmer einzig dem Aufenthalt der Kinder dient. Der Raum ist durch die grüne Wandfarbe, die im linken oberen Teil durch die Angabe von helleren, fleckigen Partien als beschädigt charakterisiert wird, die sichtbaren Deckenbalken und den blanken Holzboden einfach gehalten und zeigt kein repräsentatives Arrangement. Die Möbelstücke sind nicht eigens für Kinder gefertigt und wirken durch ihre elegante Ausführung wie ausrangierte Stücke (vgl. Kapitel 6.1.3.). Die offene Schranktür und die herausgezogene Schublade des kleinen Tischchens links verweisen darauf, dass die Kinder ihre Spielzeuge dort verwahren. Auf dem kleinen Tisch liegen eine weitere Puppe, Kleider und Bänder. Ein Korb auf dem Boden enthält zwei Figuren, die aus einem Kasperletheater stammen könnten. Auf einem Regal, wie es auch bei Uhde zu sehen ist, stehen ein Körbchen mit Handarbeitszubehör und nicht näher identifizierbare Dinge. Unter dem Brett hängen zwei kleine Blätter mit Zeichnungen.

Hinweise darauf, dass es sich bei dem dargestellten Zimmer möglicherweise auch um ein Schlafzimmer mit Betten handeln könnte, deren Ansicht dem Be-

[459] Ich danke der kuratorischen Assistentin der Wolverhampton Art Gallery Helen Oliver für die Angaben über den wenig bekannten Künstler und sein Gemälde (E-Mail vom 06.02.08).

trachter aufgrund des eingeschränkten Ausschnittes verwehrt bleibt, finden sich auf der Kommode. Dort steht angeschnitten eine Schüssel mit Krug zum Waschen und an der Wand hängt ein Tuch. Ob es sich um einen real existierenden Raum handelt, in dem Dargelas die Szene spielen lässt, muss offen bleiben. Die detailreiche Angabe der Wohnumgebung sowie die gezeigte Einrichtung deuten allerdings darauf hin (vgl. Kapitel 6.1.3.).

Interessant sind die im Vordergrund auf dem Boden liegenden Pflanzenteile, die mutmaßlich zu dem Blumenarrangement im Hintergrund gehören könnten. Zum einen erwecken sie den Eindruck von geringfügiger Unordnung, zum anderen verleihen sie dem Gemälde mit seinem lebensnahen Motiv eine romantisierende und arrangierte Komponente. Gleich einer Momentaufnahme gelingt es dem Künstler jedoch, die Spielsituation lebendig und überzeugend darzustellen. Anders als Uhde arbeitet Dargelas mit glatten und feinen Pinselstrichen sowie einer dunklen Farbpalette für die Umgebung und weniger mit dem Spiel des einfallenden Lichts. Die Szene erhält so eine ruhige und beschauliche Wirkung. Durch die helle und fokussierte Beleuchtung der Gruppe erscheint sie wie eine Bühneninszenierung und spiegelt damit gleichsam das Theaterspiel der Kinder wider.

Auch im Werk des zuvor erwähnten Albert Anker finden sich Kinder beim Spielen mit „Handpuppen“[460] (1869). Die Spielumgebung lässt aber im Vergleich zu Dargelas deutlich darauf schließen, dass es sich hier um einen repräsentativen Raum handelt. An einem mit einem Teppich überdeckten Tisch stehen ein kleines Mädchen und ein jüngerer Knabe und betrachten gespannt, wie ein älteres Mädchen ihnen hinter einem aufgestellten Buch etwas mit Handpuppen vorführt.[461] Auf dem Tisch befindet sich noch weiteres kleines Spielzeug, wie eine Puppe und ein kleines Holztier. Im Hintergrund sind angeschnitten eine Kaminkonsole mit Kleinskulpturen und ein Spiegel darüber zu erkennen. Wie Dargelas nimmt Anker die kindliche Fantasie bei der Spielgestaltung zum Anlass für das Gemälde.

Um das Darstellungsspektrum des Kinderstubenmotivs in der Breite abzudecken, soll an dieser Stelle noch ein kurzer Seitenblick auf die 1867 von Henriette Browne (1829–1901) gemalte „Kinderstube“ (Abb. 62) folgen, da die französische Künstlerin ein seltenes Motiv wählte. Das Bild zeigt vermutlich ein Schlafzimmer bzw. einen Aufenthaltsraum von Kindern der ärmeren Gesellschaftsschichten. Obgleich die Kinder auf diesem Bild nicht direkt ihren Spielen nachgehen, sind doch die Darstellung und Komposition dieser Kinderstube durch die Künstlerin interessant. Zwei Kinder befinden sich in einem Gitterbett, das aus Ästen gefertigt ist, während ein Säugling in einem Körbchen auf dem Boden liegt. Die Kleidung

---

[460] Albert Anker, „Handpuppen“, Öl auf Leinwand, 23,5 x 36,5 cm, Privatbesitz.

[461] Nach Anmerkungen der Familie handelt es sich sowohl bei dem kleinen als auch bei dem großen Mädchen um die Tochter des Malers Louise, da die jüngere nachträglich übermalt wurde. Kuthy, Sandor/Bhattachryra-Stettler, Therese: Albert Anker 1831–1910. Werkkat. der Gemälde und Ölstudien. Basel/Bern 1995, S. 104.

des älteren Mädchens rechts sowie die einfache Einrichtung des Zimmers und des Nebenraums weisen die Szene dem Milieu einer ärmeren Gesellschaftsschicht zu. Dabei ist freilich nicht sicher, ob es sich bei dem ausschnitthaft gezeigten Raum tatsächlich um einen Raum handelt, der ausschließlich den Kindern vorbehalten war. Kapitel 6.1.4. wird ausführlich klären, welchen gesellschaftlichen Schichten in dieser Zeit in der Regel solch ein Raum zur Verfügung stand. Da eine Kinderstube in erster Linie dem Bürgertum und wohlhabenden Kreisen vorbehalten und auch dort nicht Gang und Gäbe war, erweckt es den Anschein, als projizierte Browne die räumlichen Gegebenheiten ihrer bürgerlich geprägten Erfahrungswelt auf die der ärmeren Bevölkerung. Gerade im bäuerlichen Milieu bewohnten mehrköpfige Familien gemeinsam einen einzigen Raum oder nur wenige Räume.

Auch das ca. 1870 entstandene Gemälde „The Story of Golden Locks“[462] (Abb. 63) des amerikanischen Künstlers Seymour Joseph Guy (1824–1910), geboren und ausgebildet in England, zeigt eine seltene Darstellung von einer bürgerlichen Schlafstube. Auffallend ist dabei, dass auch hier die Einrichtung eher sparsam ausfällt und sich offenbar zwei Kinder ein Bett teilen. Deutlich ist innerhalb des begrenzten Bildausschnitts an der schrägen Decke und dem eingelassenen Fenster zu erkennen, dass es sich um einen Raum unter dem Dach handelt, der in diesem Fall nicht als Kulisse für das Spiel, sondern für ein abendliches Ritual dient.

Zwei Jungen liegen zum Betrachter gewandt in einem Bett und lauschen mit weit geöffneten Augen den Worten eines älteren Mädchens. Dieses sitzt auf der Bettkante im Profil und liest mit erhobener Hand und ernster Mimik eine Geschichte vor. Sie trägt ein langes weißes Nachthemd und hält das aufgeschlagene Buch auf ihrem Schoß. Die Dunkelheit außerhalb des Fensters kündet davon, dass es bereits später Abend ist. Eine nicht sichtbare Lichtquelle im Raum spendet von links her helles Licht, das den Kopf des Mädchens in einem großen Schatten an die Wand wirft.

Der Raum ist einfach ausgestattet, ohne Tapeten, aber mit einer kleinen Zierborte und mit Bodendielen. Die Kinder sind in einem Bett für Erwachsene gezeigt, das nicht wie bei Uhde, Clammer (Abb. 57) und Browne (Abb. 62) durch Gitter an den Seiten vor dem Herausfallen schützt. Neben dem Bett steht rechts vom Bildrand abgeschnitten ein Stuhl, auf dessen Sitzfläche in einem Kästchen – gleich einem einfachen Puppenbett – eine Puppe liegt. Neben dem vorderen Jungen ist ein länglicher, metallener Gegenstand zu erkennen, bei dem es sich um ein Kinderschwert o. ä. handeln könnte, wie es häufiger auf Kinderbildern auftaucht. Wie bei den vorherigen Beispielen sind auch hier die gezeigten Möbel nicht speziell auf die Bedürfnisse von Kindern ausgerichtet. Der Künstler, der sich auf die Gattung des Kindergenres spezialisierte, bringt eine einzigartige abendliche Kinderszene vor Augen. Mit feinem Pinselstrich und einer detailreichen Ausführung gestaltet er die Figuren und den Umraum und setzt sich mit den

[462] Dayer Gallati, Barbara u. a. (2004), S. 69.

Schattenphänomenen auseinander. So gelingt es ihm, eine atmosphärisch dichte und der Thematik des Bildes angemessene Stimmung zu erzeugen.

Ebenso atmosphärisch gestaltete der schwedische Maler Carl Larsson (1853–1919) sein Buch „Ett Hem“ (1899) mit 26 Aquarellen aus dem Familienleben, die neben ihm, seiner Frau und den sechs Kindern die Einrichtung ihres Hauses „Lilla Hyttnäs“ nordwestlich von Stockholm detailliert zeigen und stilprägend auf die Inneneinrichtung der Zeit wirkten. Eines dieser Bilder, „Das Schlafzimmer von Mama und den kleinen Mädchen“ (Abb. 64) von ca. 1895, ist in der Bildgestaltung der „Kinderstube“ von Uhde sehr verwandt. Es zeigt drei Mädchen nach dem morgendlichen Aufstehen in dem Raum des Hauses, wo ihre Betten stehen. Formal unterschiedlich, da es sich um ein Aquarell handelt und Larsson den für ihn typischen zeichnerischen Stil mit schwarzen Umrisslinien bei den Figuren und Gegenständen verwendet, öffnet sich ein Innenraum mit Blick auf ein Fenster im Hintergrund, in dem sich aufgrund des großen Bildausschnittes wie bei Clammer (Abb. 57) viele Details offenbaren. Der Künstler bietet eine zentralperspektivische Komposition mit einer bildparallel angeordneten Wand im Hintergrund und eine Perspektive ca. auf Augenhöhe des vorderen kleinen Mädchens. Die Decke ist mit blauen Holzleisten verkleidet, und die Fenster lassen sich mit Fensterläden von innen verdunkeln. Die Wände ziert eine hellblaue Tapete mit gelben Girlanden und blauem, floralem Muster. Links im Vordergrund steht ein kleines Mädchen mit nichts als schwarzen, verrutschten Kniestrümpfen bekleidet. Die Arme hinter dem Rücken verschränkt, wo sie ein weißes Nachthemd hält, lächelt sie den Betrachter direkt an. Vor ihm auf dem Boden liegen ein Schnürstiefel und, vom Bildrand teilweise abgeschnitten, verstreute Bauklötze auf einem verrutschten Teppich. Das spricht dafür, dass Larsson einen Raum zeigt, in dem nicht nur geschlafen, sondern auch gespielt wurde. Dadurch, dass in diesem Fall belegt ist, dass der Künstler in den Blättern sein Haus samt seiner Familie darstellte, lassen sich nützliche Hinweise über das Aussehen und die Nutzung des Raumes gewinnen.

Das Zimmer ist außerdem mit einer Pflanze und einer hölzernen Waschschüssel ausgestattet. Dahinter befindet sich ein blaues Bett mit ungeordneter Bettwäsche. Auf einem weißen Stuhl liegen verschiedene Kleidungsstücke. An der Wandmitte unter dem Fenster steht ein Tisch mit einem Hocker davor, auf dem ein kleiner Spiegel und ein Kästchen stehen. Vor diesem Hocker sitzt ein Kleinkind in einem rötlichen Kleid auf dem Boden, den Blick nach unten gerichtet. Links neben ihr befindet sich ein Gitterbett für Puppen. Auf der anderen Seite steht neben einem weiteren Stuhl mit Kleidung ein weiteres Bett. Links davon ist eine Kommode mit einer Lampe darauf zu sehen, die zum größten Teil von einem Vorhang verdeckt wird, der als Raumteiler für das Bett der Mutter Karin Larsson

fungiert.[463] Hier steht seitlich zum Betrachter ein älteres Mädchen in weißer Unterwäsche, mit schwarzen Strümpfen und Stiefeln bekleidet.

Larsson fängt wie Uhde das einfallende Licht ein, indem er Schatten- und Lichtzonen durch farbliche Kontraste definiert. So modelliert er z. B. die Kinderhaare mit helleren Farbpartien, anders jedoch als Uhde, dem der Einsatz der Ölfarbe ganz andere Akzente zu setzen erlaubte. Die Ähnlichkeiten der inhaltlichen Gestaltung und Komposition sind erstaunlich. Beide Künstler unterstreichen durch den gewählten größeren Bildausschnitt und die angeschnittenen Gegenstände den situativen Charakter der Szene. Die hellen Farben und das einfallende Licht erzeugen auch hier eine angenehme Atmosphäre. Die drei Kinder werden nicht in braver und ordentlicher Artigkeit gezeigt, sondern wie sie sich in dieser Situation als kleine Kinder verhalten. Larsson steigert diesen Eindruck noch durch die dargebotene Nacktheit und die verstreut liegende Kleidung. Die Darstellung nackter bzw. leicht bekleideter Kinder fand sich bereits auf Beispielen seit dem 14. Jahrhundert als Zeichen für das junge Alter der Dargestellten. Kindliche Unschuld und ein unbeschwertes fröhliches Wesen werden so pointiert dargestellt. Die anderen beiden Kinder beachten den Betrachter wie bei Uhde nicht, da sie ganz in ihr Tun versunken sind.

5.1.3. Gebrauchsgrafik

Im Bereich der Gebrauchsgrafik, präziser der Illustration von Kinderbüchern, finden sich Kinderstubendarstellungen deutlich häufiger als in der Malerei. Diese Publikationen waren auf kleine Leser und ihr Lebensumfeld abgestimmt und sollten ihnen Idealzustände vor Augen führen, die mit einem didaktischen Impetus verknüpft waren. Wie in Kapitel 3 bereits sichtbar wurde, taucht das Motiv des spielenden Kindes schon sei dem 12. Jahrhundert in Form von Illustrationen in der Literatur auf und erfährt sei dem 17. Jahrhundert mit Comenius einen festen Platz in der Kinderliteratur. Im späten 18. und 19. Jahrhundert nimmt das Motiv eine besondere Stellung in der Kinderliteratur ein, indem es sowohl als Identifikationsmöglichkeit für die Kinder, wie auch als Projektionsfläche für die Wünsche der Erwachsenenwelt geschaffen wurde. Daher sind die Kinder in diesem Genre häufig sehr kindlich mit ihren Spielzeugen in einer behüteten Umgebung und zumeist bei sittsamen Spielen gezeigt.

Als Beispiel sei hier von Daniel Chodowiecki (1726–1801) die Zeichnung „Kleine Mädchen mit ihren Puppen“ von 1769/70 vorgestellt. Fünf kleine Mädchen etwa desselben Alters gehen in einem Wohnraum ihrem Puppenspiel nach. Sie sind parallel zum Betrachter in einer Reihe nebeneinander ins Bild gesetzt und führen jeweils unterschiedliche Tätigkeiten aus. So spielen die beiden

---

[463] Snodin, Michael: Blick auf Lilla Hyttnäs. In: Snodin, Michael/Stavenow-Hidemark; Elisabeth (Hrsg.): Carl und Karin Larsson. Ihre Leben und ihre Kunst. Weingarten 1998, S. 144. Eine Fotografie zeigt die Gestaltung und Möblierung des Raumes nach 1909. Siehe dazu: Snodin/Stavenow-Hidemark (1998), S. 144.

Mädchen links mit Miniaturporzellan, während die Kleine neben ihnen, einer Erwachsenen gleich, auf einem Stuhl sitzt und eine Puppenwiege auf dem Boden bewegt. Das Mädchen rechts neben ihr hält eine Puppe auf dem Arm und blickt zu der anderen hinunter. Ganz rechts setzt gerade ein Mädchen seine Puppe auf einen Stuhl. Der Raum, in dem die Kinder spielen, ist verhältnismäßig karg eingerichtet, im Hintergrund ist schemenhaft ein Vorhang zu erkennen. Deutlich ist jedoch auszumachen, dass den Kindern Möbel in ihrer Größe, wie die beiden Kinderstühle sowie ein Bänkchen und ein Hocker, zur Verfügung stehen. Auch wenn sie mit ihrer Kleidung, die sie wie eine Erwachsene erscheinen lässt, und ihrer ruhigen Anordnung wenig ausgelassen erscheinen, gelingt es Chodowiecki, durch genaue Beobachtungen kindliche Handlungen und Mimik während des konzentrierten Spiels einzufangen. Der Künstler greift mit der Darstellung des Puppenspiels wie Uhde eine typische Beschäftigung von Mädchen auf, die gesellschaftlich gewünscht war und auf die spätere Rolle als Hausfrau und Mutter vorbereiten sollte.

In einem größeren räumlichen Zusammenhang bewegen sich die Kinder in der „Kinderstube" (Abb. 65) aus dem Buch „Bildergalerie, welche vierundzwanzig Vorstellungen von verschiedenen Kinder- und anderen Spielen, Übungen und Beschäftigungen, sowie einen erklärenden Text enthält zum Zeitvertreib der Kinder"[464] aus den Jahren um 1785. Knapp 100 Jahre vor Uhdes „Kinderstube" entstanden, zeigt das Blatt wie fünf Kinder in einem spärlich eingerichteten Raum spielen. Im Hintergrund sitzt die Mutter oder eine Betreuerin mit einem Säugling im Arm. Die vier Kinder im Vordergrund, darunter ein Junge, haben wenige Spielsachen zur Verfügung. Der Knabe zieht ein Holzpferd hinter sich her. Das Mädchen links hält eine Puppe in der Hand und schaut dem Kind neben ihr bei einer Näharbeit zu. Das Mädchen rechts hat die Arme erhoben und den Mund geöffnet, als würde sie mit der kleinen Katze zu ihren Füßen sprechen. Ein Kind im Hintergrund sitzt an einem großen Tisch und liest ein Buch. Als altersgerechte Möbel sind eine kleine Bank, ein Kinderstuhl mit integriertem Nachttopf und ein mit Gittern umgebenes Kinderbett zu erkennen. Die Kinder sind zwar in ihren Proportionen von der Frau im Hintergrund unterschieden, sie wirken jedoch sowohl in ihrem Gebaren als auch in der künstlerischen Gestaltung ihrer Gesichter im Vergleich mit Chodowiecki steif und wenig kindlich.

Die Darstellung stammt aus der Sparte der Anschauungsbücher, die Themen des Lebenslaufs veranschaulichen.[465] Der Künstler hat die Personen über die Bildfläche in zwei Ebenen angeordnet, was die unterschiedlichen Aktivitäten einer Altersstufe betont. Das ruhige Lesen in der Nähe der Frau mit Baby und die aktiveren Spiele im Vordergrund. Die Verwendung unterschiedlich heller Farben erzeugt eine angenehme Stimmung. Wie in Kapitel 6.1. noch näher erläutert werden soll, war ein solcher Raum nicht ausschließlich den Kindern und ihren

---

[464] Pressler (1980), S. 78.
[465] Ebd., S. 76.

Spielen vorbehalten. Wie bereits auf der Tuschezeichnung einer „Kinderstube" zu bemerken war, sind auch hier ein großes Bett und außerdem ein Ofen zu erkennen. Der gezeigte Raum repräsentiert daher, auch aufgrund der sehr frühen Datierung, einen kombinierten Wohn-, Schlaf- und Spielraum, der durch den Ofen beheizt werden konnte. Den Kindern steht dabei viel Platz für ihre Spiele zur Verfügung.

Wie sich in der Folge die Vorstellungen von dem Aussehen einer – idealen – Kinder- bzw. Spielstube in der Zeit des frühen Biedermeier gewandelt haben, zeigt der 35 Jahre später entstandene Kupferstich (Abb. 66) von Johann Michael Voltz (1784–1858). Als Illustration eines Kinderbuches repräsentiert dieses Beispiel einen idealtypischen Zustand, den es wohl in den allerwenigsten Fällen so oder ähnlich im Alltag gegeben hat. Dennoch erfreut sich die Darstellungsart bis in die Gegenwart hinein einer großen Beliebtheit. In erster Linie wird dies, wie Weber-Kellermann treffend vermerkt, wohl auf die einnehmende, inhaltliche Gestaltung und weniger auf den künstlerischen Wert zurückzuführen sein.[466]

Das ausgewählte Beispiel zeigt wie zuvor bei Chodowiecki ein „Spielzimmer für Mädchen" (um 1820). In einem hellen Raum, auf dessen linker Seite durch zwei große Fenster Sonnenlicht einfällt, spielt vorne links ein kleines Mädchen mit einer Puppe, die sie auf einen Stuhl zu stellen scheint. Auf dem Boden befindet sich noch eine weitere Puppe, die ganz im Stil der gängigen Säuglingsverwahrung mit engen Bändern eingewickelt ist. Zwei weitere Mädchen stehen hinter ihr an einem Tisch. Eine Frau, mit dem Rücken zum Betrachter, umfasst gerade eines der beiden Kinder, das auf dem Tisch sitzt und eine Puppe in der Hand hält. Das andere Mädchen zieht einen hölzernen Karren mit Rädern hinter sich her, auf dem sich eine Vorrichtung befindet, in der eine Puppe erahnt werden kann. Damit ist hier wohl der Vorläufer des modernen Kinderwagens gezeigt, wie er in der Weiterentwicklung auch auf Uhdes „Kinderstube" zu sehen ist und erst im späten 19. Jahrhundert „erfunden" wurde.[467] Hinter dem großen Tisch sind einige Kindermöbel zu entdecken, bestehend aus einem Tischchen mit einem Puppenservice darauf, einer kleinen Bank davor und einem Teppich. In der Ecke befindet sich außerdem ein Schränkchen mit Waschzubehör und einer Kerze. Die Zimmertür wird gerade geöffnet und eine weitere Frau mit einem Napfkuchen in der Hand betritt den Raum. Auf der rechten Seite im Hintergrund steht ein großer schwarzer Ofen, auf dem zwei Kannen sowie mehrere Tassen stehen. Davor sind zwei weitere Mädchen zu sehen. Die eine, mit einem rosa Kleid, weißer Schürze und einem Korb unter dem Arm, steht neben dem anderen Mädchen, das vor einer Puppenstube sitzt. Daneben befindet sich eine kleine Holzwiege, in der eine Puppe liegt.

---

[466] Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kindheit. Frankfurt a.M./Köln 1997, S. 138.

[467] Vgl. ebd., S. 155. Außerdem zeigt Kevill-Davies, Sally: Yesterday's Children. The Antiques and History of Childcare. Suffolk 1991 in ihrem Beitrag eine Auswahl an Modellen (S. 198f.).

Mit großer Freude am Detail gibt Voltz ähnlich wie Uhde die Atmosphäre und das Aussehen einer belebten Kinderstube wieder. Er versäumt dabei nicht, Details wie eine Blume oder ein halb gefülltes Glas auf der Fensterbank anzugeben. Mit diesen vielen narrativen Elementen und dem geschickt gewählten Bildausschnitt, der die helle Fensterseite einbezieht, erreicht es Voltz, dass sich der Betrachter länger mit dem Bild auseinandersetzt und in die atmosphärische Szene einzufühlen vermag. Er kann sich ausmalen, wie sich die Kinder im nächsten Moment von ihrem momentanen Spiel lösen werden, wenn sie die hereinkommende Frau mit dem Kuchen bemerken. Anders als Uhde gestaltet Voltz seine Figuren auch aufgrund der Technik starrer und weniger plastisch. Dennoch versucht er, wie es Uhde dann in Perfektion später zeigt, die Situation wie zufällig und alltäglich erscheinen zu lassen, indem auch er z. B. die Puppenwiege durch den Bildrand abschneidet oder die Puppe auf dem Boden platziert. Auch blicken die Figuren den Betrachter nicht direkt an. Das Licht und seine atmosphärische Wirkung sind hier ebenfalls ein zentrales Element. Indem er die Fensterseite zeigt, kann besonders schön nachvollzogen werden, an welchen Stellen das einfallende Licht die Objekte trifft und Schatten wirft. Auch wenn das verwendete Medium weniger gestalterische Möglichkeiten wie z. B. die Wiedergabe von Glanzpunkten oder eigenwertige Farbstrukturen zulässt, gelingt es, eine angenehme Stimmung zu erzeugen. Das Blatt „Die Schlafstube“ desselben Künstlers führt komplettierend einen gesonderten, schlicht möblierten Raum zum Spielen vor Augen. Zwei mit Gittern umgebene Kinderbetten, ein größeres Bett sowie eine Kinderwiege stehen in einem Zimmer, das von einem großen Ofen beheizt werden kann. Dort befinden sich keine weiteren Kindermöbel, obgleich das kleine Mädchen rechts einen Hocker für sein Spiel verwendet.

In einem vergleichbaren Kontext wie bei Voltz ist die „Kinderstube“ als eine von insgesamt zwölf Lithografien aus dem Kinderbuch „Haus, Stadt und Land“[468] (Abb. 67) von um 1850 zu verstehen. In einem sehr ähnlich gewählten Bildausschnitt spielen fünf Kinder unter Aufsicht einer Erwachsenen. Auf einem Tisch, der an der Wand zwischen zwei Fenstern steht, befinden sich zahlreiche Holzfiguren, mit denen zwei Knaben – der hintere trägt einen federgeschmückten Hut und sitzt auf dem Tisch – spielen. Die Frau hält ein kleines Kind auf ihrem Schoß und versucht, es durch Vorführen einer Figur zum Spielen anzuregen. Aus der geöffneten Tür im Hintergrund marschiert ein Junge mit einer erhobenen Fahnenstange in den Raum. Rechts sitzt ein weiterer Knabe mit ausgelassenen Bewegungen auf einem Schaukelpferd. Neben der Tür sind als Einrichtungsgegenstände ein hölzernes Gitterbett und ein Ofen zu erkennen. Die Wand über dem Bett zieren Bilder, die motivisch nicht näher bestimmt werden können. Auf dem Boden liegt weiteres Spielzeug wie eine Kutsche mit Pferden, eine Trommel und eine Trompete. Aufgrund der Kleidung und der geschlechtsspezifischen Spielzeuge (vgl. Kapitel 6.3.) kann der gezeigte Raum im Gegensatz zu dem ge-

[468] Wilkens (1985), S. 82.

wählten Mädchenzimmer von Voltz (Abb. 66) eindeutig als Spielzimmer für Jungen identifiziert werden. Auch hier fällt ein warmes Licht auf die spielenden Kinder und erweckt den Eindruck einer anheimelnden Stimmung. Wie bereits bei Voltz (Abb. 66) und Chodowiecki (Abb. 102/103) festzustellen war, bezieht sich auch dieses Blatt in seiner Funktion auf einen visuellen didaktischen Kontext. Dem kleinen Betrachter werden das lebendige, aber sittsame Spiel unter Aufsicht in einem eigenen Raum und die empfohlenen geschlechtsspezifischen Spielmittel – hier aus dem militärischen Bereich – vorgeführt. Auffällig ist, dass die Gesichtszüge der Kinder typisiert erscheinen und damit eine universale Vorbildfunktion für andere Kinder bekommen.

Noch fokussierter bringt eine Grafik von 1894 aus der Zeitschrift „Herzblättchens Zeitvertreib" (Abb. 68) das Kinderspiel in einer Kinderstube vor Augen. Sechs Kinder verschiedenen Alters gehen hier ihren Spielen bzw. anderen Beschäftigungen nach. Der Ausschnitt ist eng gewählt, sodass von der Räumlichkeit nur das Fenster links ausgemacht werden kann, das helles Tageslicht hineinlässt. An der hinteren Wand steht links ein Schrank mit Büchern, daneben ein Tisch mit einem Bücherregal darüber. An der linken Seite ist außerdem der Teil eines Schreibpultes zu erkennen. Auf dem Boden findet sich eine große Auswahl an verschiedenen Spielzeugen, darunter ein kleines Puppenbett, Stofftiere, ein Pferdekarren, Miniaturporzellan und eine Puppe in einem Schlafsack. Während sich das älteste Mädchen am Tisch mit der Lektüre eines Buches befasst, sind die Jüngeren ganz in ihr Spiel vertieft. Der Junge rechts von ihr, mit Pickelhaube und Gewehr ausgerüstet, blickt auf ein jüngeres Mädchen hinab, das auf einem Hocker mit Holzklötzen spielt. Links von ihm sitzt ein weiteres Mädchen mit übergeschlagenen Beinen in einem Kinderstuhl und beschäftigt sich mit einer Puppe, die es im Arm hält. Dahinter steht ein Mädchen mit weißer Haube, das zwar eine Puppe in der Hand hält, das Spiel aber unterbrochen hat, um das große Mädchen zu beobachten. Im Vordergrund kniet ein Junge auf allen Vieren auf dem Boden, um ein Spielzeugpferd unter das Schreibpult zu schieben.

Eindrücklich hat der unbekannte Künstler das rege Treiben der Kinder in ihrem Spiel- und Wohnbereich abgebildet. Durch das einfallende Licht und den engen Bildausschnitt, der mit vielen Möbelstücken angefüllt ist, wird der Eindruck einer behaglichen Atmosphäre erweckt. Trotz der Unordnung auf dem Boden wirken die Kinder aufgrund ihrer akkuraten Kleidung und der ernsten Gesichter brav und ruhig. Die Ideale des gesellschaftlich erwünschten kindlichen Verhaltens beim Spielen werden vor der Kulisse eines Kinderzimmers reproduziert, um eine Identifikation der kleinen Betrachter mit ihrer eigenen Lebenswelt zu erzielen. Das Fehlen einer Aufsichtsperson suggeriert darüber hinaus, dass die Kinder auch ohne Ermahnungen ruhig und brav miteinander umgehen können. Ganz in diesem Sinne gehen sie geschlechtsspezifischen und alterstypischen Beschäftigungen nach. Das älteste Mädchen ist offenbar wie Uhdes Anna schon aus dem Spielalter herausgewachsen und liest daher ein Buch. Interessant ist, dass

Jungen und Mädchen gemeinsam in einem Raum spielen und dennoch in keiner direkten spielerischen Interaktion zu sehen sind.

Zum Abschluss sei ein erneuter Seitenblick erlaubt, diesmal jedoch auf das adlige Milieu, mit dem Blatt „Der Salon des kaiserlichen Prinzen in Compiègne" von Émile Bourdelin (Abb. 69) aus dem Jahr 1859. Es handelt sich dabei um das Spielzimmer des kaiserlichen Prinzen Napoléon Eugène Louis Bonaparte (1856–1879). Obgleich der Raum ohne seinen Bewohner dargestellt ist, erlaubt er im Kontrast einen Blick in die höfische Wohnwelt. Vielerlei bekanntes Spielzeug wie das Schaukelpferd, militärische Ausrüstung, ein Ziehwagen, Holzgebäude und Spielkarten sind zu sehen. Daneben gibt es eine Schubkarre, ein Kegelspiel und Werkzeug. Die Spielwaren deuten erkennbar darauf hin, dass es sich bei dem Bewohner des Raumes um einen Jungen handeln muss, der durch die Spielsachen auf seine spätere Rolle als Herrscher vorbereitet werden soll. Der Raum ist im Vergleich mit den anderen Beispielen mit kostbaren Einrichtungsgegenständen und Wandverkleidungen ausgestattet. Einzig bei dem kleinen Tisch mit Stuhl handelt es sich um ein kindgerechtes Möbelstück. Der intime Charakter des Blattes, das dem Betrachter exklusive Einblicke gewährt, wird durch den Vorhang im linken oberen Bildteil betont. Abgesehen von der eleganten Raumausstattung unterscheidet sich das Zimmer durch die im Raum verteilten Spielmittel, die für ein einziges Kind allerdings sehr zahlreich erscheinen, und die Ausbreitung im Raum nur wenig von den bisherigen Beispielen.

Hier endet die Reihe der Vergleichsdarstellungen, die eindeutig oder doch andeutungsweise Kinder in ihrem Zimmer oder einer Schlaf- und Wohnstube bei ihren Spielen oder umgeben von ihrem Spielzeug zeigen. Geeignete Vergleichsbilder zur „Kinderstube" sind selten und schwieriger ausfindig zu machen als es die Beliebtheit des Kindermotivs im 19. Jahrhundert zunächst vermuten lässt. Die Gegenüberstellung hat deutlich gemacht, dass Uhde mit dem Motiv auch über den deutschsprachigen Raum hinaus eine unkonventionelle Wahl getroffen hat, da spielende Kinder nur selten erkennbar in ihren Räumen und dazu in Form eines großformatigen Gemäldes abgebildet wurden. Hinzu kommt, dass es sich nur bei wenigen der Vergleichsbeispiele, wie bei Anker (Abb. 60) und Larsson (Abb. 64), nachweislich um Porträts handelt. Auffällig ist außerdem, dass die frühen Beispiele von unbekannten Künstlern stammen und das intime Thema der häuslichen Kinderstube vermutlich aus einem privaten und weniger kommerziellen Interesse heraus aufgegriffen wurde. Gestalterisch nutzten fast alle Künstler die Wiedergabe des Lichtes, dessen Quelle bei einem Großteil der Beispiele durch die Angabe von Fenstern verdeutlicht wird, um eine stimmungsvolle Atmosphäre zu schaffen. Uhdes Darstellung der Licht- und Schattenphänomene steigert diesen Eindruck durch den Einsatz der fleckigen Malweise und der Erscheinungsfarben.

Wie zu bemerken war, spielt außerdem die Wahl des Bildausschnittes eine maßgebliche Rolle für die Wirkung der Szene. Die meisten Künstler entschieden sich für einen begrenzten Bildausschnitt, in dem sich die Protagonisten tummeln. Nur selten werden dabei die Ausmaße und Einrichtungsgegenstände in allen

Details erkennbar. Dennoch bleibt festzuhalten, dass nur auf wenigen Beispielen neben Kinderbetten spezielle Kindermöbel auszumachen sind und deutlich häufiger Möbel aus der Sphäre der Erwachsenen die Räume dominieren. Ein ähnliches Ergebnis ließ sich auch bei der Beschreibung von Uhdes „Kinderstube" festhalten. In der Regel nutzen die dargestellten Kinder den Fußboden als Spielfläche und verteilen dort ihre Spielzeuge. Auf vielen Beispielen finden sich außerdem wie bei Uhde Kinderzeichnungen oder Bilder an den Wänden, obgleich sich nirgends sonst eine farbige und gemusterte Tapete erkennen lässt, sondern einfache und einfarbige Wände dominieren. Häufig sind, wie auch bei Uhde, Frauen als Bezugs- und Aufsichtspersonen der Kinder gezeigt. Inhaltlich verweisen sie auf die häufige Abwesenheit des arbeitenden Vaters im kindlichen Lebenskreis und auf die hoch angesehene Mutterrolle im 19. Jahrhundert. Nicht selten handelt es sich bei den Frauengestalten aber wohl auch um Gouvernanten, die besonders am Ende des 19. Jahrhunderts eine immer bedeutendere Rolle bei der Erziehung und Beaufsichtigung von Kindern im gehobenen Bürgertum spielten.

Die Beispiele aus dem Bereich der Grafik komplettieren die gewonnenen Eindrücke durch wertvolle, wenn auch gleichsam aufgrund ihres didaktischen Kontextes idealisierte Einblicke in Aussehen, Gestaltung und Nutzung von Kinderstuben der jeweiligen Epoche. Die Blätter dienen der Illustration von Texten und unterstützen die didaktische Unterweisung der Kinder im Hinblick auf das gesellschaftlich erwünschte Verhalten. Aus diesem Grund findet sich das Motiv häufiger in diesem Genre, das die Lebensumwelt der kleinen Leser direkt aufgreift. Ähnlich wie bei Uhdes „Kinderstube" erwecken viele der Vergleichsbilder jedoch den Eindruck, als seien sie Spiegel alltäglicher Situationen sowie Wohn- und Lebensumstände. Unbeschwerte Kinderspiele in einer heilen und geborgenen Umgebung weckten damals wie heute wohl in vielen Fällen Vergnügen bei der Betrachtung und ein nostalgisch-verklärtes Zurückdenken an die eigene Kindheit. Ist das Aussehen von Kinderstuben im späten 18. und 19. Jahrhundert aber tatsächlich mit den Darstellungen kongruent bzw. standen überhaupt Räumlichkeiten dieser Art zur Verfügung? Der Frage nach Existenz, Aussehen und Verbreitung von Kinderstuben im späten 18. und 19. Jahrhundert wird in Kapitel 6.1 nachgegangen. Doch zunächst einmal ist zu untersuchen, in welcher Umgebung über das Kinderzimmer hinaus spielende Kinder seit dem späten 18. Jahrhundert wiedergegeben wurden.

5.2. Kinderspiele in den familiären Wohnräumen

Die Wiedergabe spielender Kinder samt ihrer Spielzeuge und Möbel in den familiären Wohnräumen findet sich seit dem späten 18. Jahrhundert häufig im Zusammenhang mit Familiendarstellungen. Interessant ist, dass die Kinder häufig innerhalb des Familienbundes dargestellt sind und der Künstler dabei doch ihren eigenen Spielbereich betont.

5.2.1. Der deutschsprachige Raum

Der Künstler mit der Signatur F. (?) Schrank (1774–1835) gibt auf seinem „Bildnis einer Familie“[469] (Abb. 70) von um 1810 eine solche Szene wieder.[470] In einem bürgerlichen Wohnzimmer sind neben einem Esstisch links der Vater stehend und rechts die Mutter sitzend gezeigt. Sie hält ein kleines Kind auf dem Schoß, das die Arme weit ausbreitet. Neben den beiden stehen ein Kinderstuhl mit Spielzeugen darauf und eine Kinderwiege. Im Vordergrund ist ein Mädchen von ca. 3 Jahren zu sehen, das an einem kleinen Kindertischchen mit seinen Spielsachen beschäftigt ist. Ein dazugehöriger Kinderstuhl mit einer Puppe liegt umgekippt auf dem Boden. Alle Personen sind bildparallel angeordnet und schauen aus dem Bild heraus. Sehr deutlich ist zu erkennen, dass die Kinder Teil des familiären Lebens sind, über das der Vater – symbolisiert durch die stehende Haltung – wacht. Die Mutter kann die Kinder direkt im Wohnraum versorgen, wo sowohl Schlaf- als auch Spielgelegenheiten zur Verfügung stehen.

Diese Bildaussage wird darüber hinaus durch das zentral platzierte Gemälde im Hintergrund betont, dass eine Allegorie des Glaubens zeigt, auf der u. a. mehrere kleine Kinder dargestellt sind.[471] Wie bei den vorangegangenen Beispielen ist hier ein Bildausschnitt gewählt, der zum einen Gegenstände an den Bildrändern anschneidet und zum anderen auf der rechten Seite ein Fenster zeigt, durch das helles Licht die Gruppe beleuchtet. Geht man aufgrund der detailreichen Wiedergabe und Übereinstimmung des Wohnstils mit sachkulturellen und schriftlichen Zeugnissen aus der Zeit davon aus, dass sich der Künstler an einem real existierenden Raum oder zumindest an gängigen Wohnverhältnissen orientierte, so erlaubt dies die Annahme, dass das Kinderspiel mit eigenen Möbeln innerhalb der Wohnräume ein alltäglicher oder doch zumindest häufiger Umstand war. Es scheint jedoch geradezu nachlässig, dass das kleine Kind direkt neben einem kleinen Ofen spielen darf, auf dem ein Kessel zu sehen ist. Auch wenn das Gemälde in seiner starren Komposition und kühlen Ausstrahlung der Figuren künstlerisch weniger ansprechend und qualitativ schwächer ist als andere Beispiele,

[469] Erichsen-Firle, Ursula/Vey, Horst: Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Bd. 10). Köln 1973, S. 75; Roh, Franz: Der Wohnraum in der europäischen Malerei. (Wohnkunst und Hausrat/Einst und Jetzt, Bd. 20). Darmstadt 1955.

[470] Der Künstler ist nur mit diesem einen Bild bekannt.

[471] Erichsen-Firle/Vey (1973), S. 75.

bringt es inhaltlich einen wichtigen Aspekt des Wohn- und Spielmilieus von Kindern vor Augen.

Während bei Schrank das spielende Kind Teil eines Familienporträts ist, zeigt das folgende Porträt aus der Zeit des frühen 19. Jahrhunderts fokussiert ein kleines Mädchen in seinem Spiel- und Wohnumfeld. „Spielendes Mädchen der Familie von Lieth“ (Abb. 71) aus dem Jahr 1832 von Johann Heinrich Hillebrandt (1804–?) bringt in einer leichten Aufsicht das etwa vier- bis fünfjährige Mädchen in hellblauer Kleidung nicht in einem weitläufigen, hellen und luftigen Kinderzimmer vor Augen, sondern in einem mit dunklen Möbeln und Teppichen eingerichteten Wohnraum.[472] Obwohl über ihr ein Fenster zu sehen ist und sie außerdem in Kontrast zum Umraum angeleuchtet erscheint, ist nicht wie bei den bisherigen Beispielen direkt einfallendes Sonnenlicht gezeigt. Das Mädchen ist in der Bildmitte in Richtung des Fensters platziert und nimmt, indem es den Kopf zur Seite wendet, direkten Kontakt mit dem Betrachter auf. Es hält dabei eine Puppe in die Höhe, mit der es in einer Puppenküche mit allerlei Zubehör auf einem niedrigen Tischchen vor ihm spielt. Ein Kinderstuhl, der durch seinen dunklen Bezug und die Nieten am Rand dem Erwachsenenstuhl im Hintergrund sehr ähnelt, ist etwas zurückgeschoben.

Geht man auch in diesem Fall – wie auch bei den folgenden ausgewählten Beispielen –von der Wiedergabe eines realen oder realitätsnahen Wohnraumes aus, da es sich um ein Porträt handelt, so dürfte es angesichts des Stuhls und des angeschnittenen Sofas im Hintergrund sehr wahrscheinlich ein Zimmer zu sein, das auch von Erwachsenen bewohnt wird und nicht um ein spezielles Kinderzimmer. Ein exponierter Teil des Raumes unter dem Fenster steht jedoch dem Kind für sein Spiel und Spielzeug zur Verfügung und ist mit einem kindgerechten Tisch und einem Stuhl – im Stile der anderen dunklen Möbel – ausgestattet. Wie bereits bei Uhde und anderen Beispielen zu bemerken war, ist auch dieses Mädchen ausschließlich mit dem Puppenspiel beschäftigt. Die vom Künstler gewählte Perspektive ist die eines Erwachsenen, der von oben auf das kleine Mädchen herunterblickt. Die helle Farbigkeit des Inkarnats und der Kleidung hebt das Mädchen innerhalb der dunklen Umgebung hervor. Insgesamt entsteht aber keine wie bei den Kinderstubendarstellungen in Kapitel 5.1 konstatierte, heitere Atmosphäre, sondern vielmehr der Eindruck einer Einengung und Eingrenzung des Kindlichen durch die Erwachsenenwelt. Der leicht lächelnde Gesichtsausdruck und das Emporheben der Puppe lassen den Kontrast zwischen dem kleinen, spielenden Mädchen und der sie umgebenden dunklen Erwachsenenwelt deutlich sichtbar werden. Ob der Künstler diese Wirkung und Bildaussage intendiert hat, muss offen bleiben, da es keine näheren Informationen über das Gemälde gibt.

[472] Ich danke dem wissenschaftlichen Leiter der Sammlungen der Kunsthalle Kiel Dr. Peter Thurmann für die Auskunft (E-Mail vom 18.11.08), dass es zu dem Motiv keine näheren inhaltlichen Angaben gibt.

Eine inhaltliche Steigerung erfährt das Thema in einem Gemälde wie „Der kleine Trompeter“[473] (Abb. 72) eines unbekannten deutschen Malers um 1835, das auf einzigartige Weise die Vereinnahmung der elterlichen Wohnräume durch ein Kind zum Thema hat. Einige Grundzüge erinnern dabei an Uhdes „Kinderstube“. In einem kleinbürgerlichen Ambiente nimmt ein zentral im Bild platzierter ca. fünfjähriger Junge für sein Spiel einen Großteil des gezeigten Raumes ein. Er sitzt schräg zum Betrachter und hat sich aus einem kleinen Tischchen, einem Hocker und einem Stuhl eine Kutsche gebaut, die von einem Schaukelpferd und einem Rollpferd – dessen Rollen abmontiert sind – angeführt wird. Fest hält der Junge, der die großen Reiterstiefel eines Erwachsenen trägt und eine Peitsche zwischen die Knie gepresst hat, mit der einen Hand die Zügel, während er mit der anderen eine Trompete erhebt, in die er bläst. Unordentlich ist unter ihm ein kleiner Teppich verrutscht, hinter der „Kutsche“ steht ein grüner Ziehwagen gefüllt mit einer Harlekinfigur und anderen Holzfiguren. Im Hintergrund ist auf dem Boden eine geöffnete Spanschachtel mit Holzfiguren zu erkennen, wie sie bereits bei Uhde und Danhauser (Abb. 59) zu sehen war. Eine Frau, die rechts im hellen Lichte des Fensters einer Handarbeit nachgeht, hat mahnend bzw. beschwichtigend die Hand erhoben. Mit besorgtem Blick und indem sie die andere Hand auf eine Wiege legt, scheint sie den Jungen um Rücksicht auf das schlafende Baby zu bitten.

Wenn der Junge auch nicht wie Uhdes Töchter in einem eigenen Zimmer gezeigt ist, so setzt ihn der Maler doch als zentrale und vital-kindliche Figur in das Bild. Der Künstler zeigt auf sehr narrative Weise das kindliche Vermögen, aus verschiedenen Möbeln und Gegenständen eine eigene Spiel- und Fantasiewelt zu kreieren, die Tätigkeiten und Elemente der Erwachsenenwelt imitiert. Ähnliches war bereits bei Danhausers „Das Kind und seine Welt“ (Abb. 59) zu sehen, wo der kleine Junge sich aus vorhandenen Möbeln und Gegenständen eine kleine Liege gebaut hat. Vergessen scheinen die innerhäusliche Umgebung und die Rücksicht auf weitere Personen. Mit einer überzeugenden Umsetzung gibt der Künstler die zahlreichen Details wie die Kleidung und die Spielzeuge wieder und bietet damit ein frühes Glanzstück für die unmittelbare, genau beobachtete und einfühlsame Wiedergabe des selbstvergessenen kindlichen Fantasie- und Nachahmungsspiels. Das konstant nachweisbare Gestaltungsmittel des einfallenden Lichtes verleiht, wie bei den meisten anderen hier behandelten Bildern, der Szene eine angenehme Atmosphäre. Da es keine näheren Informationen zu dem Künstler und dem Gemälde gibt, muss an dieser Stelle offenbleiben, ob es sich bei dem Gezeigten um eine beobachtete häusliche Szene oder ein komponiertes Genrebild mit einer weiterführenden inhaltlichen Bedeutung handelt.

Auch Johann Peter Hasenclever (1810–1853) griff mit den 1847 entstandenen „Pfarrerskindern“ (Abb. 73) die Vereinnahmung der elterlichen Wohnräume

[473] Micke-Broniarek, Ewa (Hrsg.): The Child in the Painting from the 16th to the Late 19th Century in the Collections of Polish Museums. Wilanów 2004, S. 193.

durch die kindliche Imitation der Erwachsenenwelt als Motiv auf. Ein ca. siebenjähriger Junge trägt eine Allongeperücke und schreitet mit nach vorn gestrecktem Bein und feierlicher Miene, den Blick blasiert in die Luft gerichtet, in feiner Tracht und mit Spazierstock voran. Seine Schwester, ebenfalls elegant mit Hut und Schleier verkleidet, hat sich bei ihm untergehakt und blickt etwas verschämt und demütig lächelnd zu Boden. Mit deutlich ironischem Impetus setzt Hasenclever das aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts wohlbekannte Sprichwort *„Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen"* um.[474] Satirisch und mahnend charakterisiert der Künstler das Verhalten der Erwachsenen durch dessen Adaption und Imitation seitens der Kinder in ihrem Spiel, wodurch es gleichsam entlarvend und übertrieben zu Tage tritt und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Neben der inhaltlichen Aussage des Bildes, die sich bei den zuvor genannten Werken in dieser Weise nicht so eindeutig aufzeigen ließ, ist es interessant, wie Hasenclever die kindliche Gestaltung der eigenen Spielumwelt in diesem inhaltlich aufgeladenen Bild zu integrieren vermag und ihm so einen realistischen Charakter verleiht.

Vom Mittelgrund bis schräg an den vorderen linken Bildrand sind kleine Holzhäuser, Tiere und Bäume in zwei Reihen gegenüber aufgestellt, um den Gang des Kinderpaares gleich einer Hauptstraße zu beiden Seiten zu flankieren. Die Erwachsenen tangieren das kindliche Spiel nicht, was dadurch deutlich wird, dass der Maler die Eltern im linken hinteren Bildteil in einem separaten Zimmer mit sich selbst beschäftigt zeigt. Wie Soiné betont, verknüpft der Maler mit diesem Kunstgriff das kindliche Imitationsspiel direkt mit dem Verhalten der Eltern im Hintergrund, auf das auch die Pfeifen und die Weinflasche verweisen.[475] Hasenclever gelingt es neben dieser Botschaft überzeugend, das Spielverhalten der Kinder und die Vereinnahmung der elterlichen Wohnräume wiederzugeben. Durch die vielen Details und die genaue Beobachtung ihrer Mimik und Gestik vermittelt er den Eindruck von Spontaneität. Hasenclevers Kindergestalten zeichnen sich dadurch aus, dass sie „[…] nichts Engelhaftes mehr an sich [haben; SH]. Hier werden Kinder gezeigt, wie sie wirklich sind, mit all ihren charakterlichen Eigen- oder Unarten, aber auch in ihren Lebensbedingungen, die bestimmte Haltungen begünstigen oder gar erst hervorbringen. Wie der Vogel des Pfarrers lernen sie zunächst über die Nachahmung und werden trotz bester materieller Voraussetzungen verzogen und am Ende genauso aufgeblasen und einfältig sein wie ihre Eltern."[476] Das Nachspielen religiöser Praktiken, hier ist es lediglich der Kirchgang, war im 18. und frühen 19. Jahrhundert jedoch auch ein

[474] Z. B. Jan Steen „Wie die alten sungen, so zwitschern auch die Jungen" (1663–65), Öl auf Leinwand, Mauritshuis, Den Haag.

[475] Vgl. Soiné (1990), S. 142.

[475] Max Liebermann in seiner Zeit. Kat. zur Ausst. in der Nationalgalerie Berlin u. a., 06. September – 04. November 1979. München 1979, S. 141.

[476] Soiné (1990), S. 142.

nachweislich beliebtes Kinderspiel.[477] Doch steht das Gemälde vielmehr in der Tradition moralisierend-didaktischer Darstellungen, die das Motiv der Kinderspiele, wie zu sehen war, aufgreifen konnten. Das imitierende Spiel kennzeichnet hier in kritischer Form die Verhaltensweisen der Erwachsenen im Spiegel ihrer Kinder.

Ein anderes häusliches Szenario bietet die Vorzeichnung für die letzte Holzschnittillustration in einer Reihe von insgesamt 14 Blättern des „Herrn Hinzelmann" von Henry Ritter (1816–1853) aus dem Jahr 1849 (Abb. 74). Ebenfalls auf satirische Weise illustriert der Künstler in diesem Zyklus das bürgerliche Leben eines „Staatsdieners". Das Blatt zeigt gemäß dem dazugehörigen Text Herrn Hinzelmann „vertieft in den Spalten der Kölnischen Zeitung, vergebens das Ende der ‚namenlosen' Geschichten suchend, gibt er sich, sein Kind im Arm, dem wohlthätigen Gefühl der Vaterfreude hin und gelangt zu dem Schluß, daß er so – vollkommen glücklich sei."[478]

Deutlich ist im Hintergrund zu erkennen, dass ein Kindergitterbett vor dem Erwachsenenbett steht. Auf dem Boden befinden sich allerlei Spielsachen, wie ein Schaukelpferd, ein Ball und ein kleiner Stall mit Pferdefiguren. Außerdem stehen unterhalb des Fensters neben einer Kommode ein kleiner Kinderstuhl und ein Kindertisch, auf dem neben einer Spanschachtel zahlreiche Holzfiguren aufgestellt sind. Unter dem Tisch ist eine kleine Kanone zu erkennen. Dem Betrachter wird durch den engen Bildausschnitt, die helle Gestaltung und die vielen Requisiten und Wohnaccessoires das Bild einer gemütlichen bürgerlichen Wohn- und Schlafstube vermittelt. Unabhängig von der satirischen Bildaussage gibt es dem heutigen Betrachter einen Eindruck davon, wie eng die Lebens- und Wohnbereiche von Kindern und Erwachsenen im bürgerlichen Milieu in dieser Epoche beieinanderliegen konnten. Die Spielmittel, die Ritter zeigt, sind auf vielen Beispielen der Zeit als typische Jungenspielwaren zu sehen.

Ein im direkten Vergleich weniger idyllisch anmutendes Bild seiner „Tochter Käthe beim Spiel" malte im Jahr 1888 der mit Uhde gut bekannte Max Liebermann (Abb. 75). Mit pastosem und fleckigem Farbauftrag zeigt der Künstler seine dreijährige Tochter beim Spiel vor einer großen dunklen Truhe. Mit leicht geneigtem Kopf und geschürzten Lippen rührt sie bedächtig mit einem Löffel in einem kleinen Topf. Links von ihr sind eine Puppe und ein kleines Puppenbett zu erkennen. Käthe wird nicht wie Uhdes Töchter in einem eigenen hellen Kinderzimmer gezeigt, sondern in einem dunkeltonigen Wohnraum, ähnlich wie es bei Hillebrandt (Abb. 71) zu sehen ist. Für ihr Kochspiel stehen keine spezifischen Kindermöbel zur Verfügung, sondern sie bedient sich einer Truhe vor einem

[477] Hardach-Pinke, Irene: Kinderalltag. Aspekte von Kontinuität und Wandel der Kindheit in autobiographischen Zeugnissen von 1700 bis 1900 (Campus Forschung, Bd. 189). Frankfurt a.M. 1991, S. 226.

[478] Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, bearb. von Ute Ricke-Immel, 3 Bde. Bd. 1: Die erste Jahrhunderthälfte (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf: 3, Handzeichnungen; 3,1). Düsseldorf 1980, S. 327.

großen Gemälde, auf der sie ihrer Größe entsprechend im Stehen spielen kann. „Im Vergleich zu ihr wirken die mächtige Truhe und das große Wandbild besonders riesig, bestimmen den Raum als einen, den Erwachsene, nicht Kinder bewohnen."[479] Den Kontrast forciert Liebermann durch die helle Kleidung und das frische Inkarnat vor dem dunklen Fond – wie es in ähnlicher Weise bei Danhauser (Abb. 59) und Hillebrandt (Abb. 71) zu sehen ist – und dem dunklen Holz der Truhe. Darüber hinaus integriert er als Symbol für die rationale Erwachsenenwelt ein astronomisches Instrument in die Szene. Es gelingt ihm, die kindlich ernste Versunkenheit in das Spiel unabhängig von der Umgebung überzeugend zu veranschaulichen. „Liebermanns Kinderbilder zeigen die Kleinen, sofern sie nicht mit anderen Kindern spielen oder ins eigene Spiel versunken sind, als Fremde in der Welt der Großen."[480] Es scheint aber nebensächlich, ob das Kind einen eigenen Raum zur Verfügung hat, solange ihm nur die Möglichkeit gegeben wird, ungestört zu spielen.

Auch in Uhdes Œuvre lässt sich ein Beispiel finden, das das kindliche Spiel in den Wohnräumen zeigt. Abweichend von der „Kinderstube" ist der „Spielende Knabe" (Abb. 7) um 1890 in einem engen Bildausschnitt in Nahansicht gezeigt. Schräg zum Betrachter sitzt ein ca. fünfjähriger Junge[481] im Profil mit ausgestreckten Beinen zum einen Teil auf den Bodendielen und zum anderen Teil auf einem gefleckten Teppich. Konzentriert schneidet er mit einer Schere ein Stück Papier. Um ihn herum liegen auf dem Boden weitere Papierteile. Etwas weiter im Hintergrund steht rechts hinter einem Kinderhelm mit Federbusch und einem roten, flachen Karton ein weißes Holzpferd. Wie schon auf der Tuschezeichnung einer „Kinderstube" (Abb. 58) zu sehen war, sind auch hier typische Spielrequisiten für Jungen abgebildet. Aufgrund der wenigen Angaben über den Umraum kann nicht definitiv entschieden werden, was für einer Nutzung der Raum unterliegt. Aufgrund der Weitläufigkeit und des großen Teppichs dürfte es sich wohl um einen Wohnraum handeln, den der Junge für seine Spiele nutzt. Wie bereits bei der „Kinderstube" erläutert wurde, arbeitet Uhde mit einem fleckigen Pinselduktus, der einen vitalen Eindruck vermittelt, obgleich der Junge ruhig in sein Tun vertieft ist. Helles Licht trifft ihn frontal im Gesicht und wird durch unterschiedlich farbige Glanzpunkte in Haaren, Gesicht und Kleidung deutlich. Uhde gelingt es auch in diesem Fall überzeugend, den kindlichen Habitus wiederzugeben, ohne dabei auf verniedlichende Gestaltungselemente zurückzugreifen.

Das „Porträt der Else Hahne, geb. Gensel aus Rendsburg" (Abb. 76) des Lübecker Künstlers Heinrich Eduard Linde-Walther (1868–1939) aus dem Jahr 1901 verrät als ein spätes Beispiel, das aber durchaus der Tradition des 19. Jahrhunderts zugerechnet werden kann, noch etwas mehr über das Wohn- und Spiel-

---

[479] Max Liebermann in seiner Zeit (1979), S. 252.

[480] Ebd., S. 252.

[481] Wie bei Hansen (1998) vermerkt, stellt die Darstellung eines Jungen eine Ausnahme dar (S. 124). Das Gemälde taucht überraschenderweise nicht in den frühen Publikationen des Künstlers auf.

milieu.[482] In einem engen Bildausschnitt steht das Mädchen links im Vordergrund, dem Betrachter zugewandt, der von oben – aus der Sicht eines Erwachsenen – auf sie herblickt. Besondere Betonung erfährt ihr Gesicht, das fein modelliert einen interessanten Kontrast sowohl zu der fleckigen und pastosen Gestaltung ihres karierten Kleides mit Schürze als auch der Umgebung, die mit breitem Pinselduktus gestaltet ist, darstellt. Ihre glänzenden Haare sind mit einem Haarband zurückgenommen, und sie trägt diagonal über dem Oberkörper eine kleine Handtasche.

Der in der Literatur auftauchende Bildtitel „Kind im Spielzimmer" gibt an, dass das Mädchen in ihrem Spielzimmer dargestellt ist. Tatsächlich ist sie umgeben von zahlreichen Spielmitteln, wie Holzhäusern und -figuren, Bilderbüchern, Bastelarbeiten und einer Trommel. Der Blick in den Bildhintergrund und auf das bisherige Vergleichsmaterial macht jedoch deutlich, dass es sich nicht um ein eigenes Spielzimmer handeln dürfte. Vielmehr verweisen der angeschnittene Tisch, die Schränke und der Blumenständer auf einen Wohnraum für Erwachsene, in dem Else ihren eigenen Platz zum Spielen hat. Sie nutzt ihn, indem das Spielzeug, besonders die Holzhäuser und Figuren wie bei Danhauser (Abb. 59) und Hasenclever (Abb. 73) in einem Bogen um sie herum aufgebaut sind. Trotz der Fülle ist Else nicht in einer spielerischen Aktion gezeigt. Vielmehr scheint sie gerade ihr Spiel unterbrochen zu haben, um den Betrachter ernst anzublicken.

Die Wiedergabe der Spielumgebung und der Holzkirche in ihrer Hand verlebendigt das Porträt. Durch die Komposition erfahren sowohl die Umgebung als auch die Beziehung des Kindes zu seinem Spiel eine besondere Betonung. Else selbst und die genaue Wiedergabe ihrer Gesichtszüge unterstreichen auch in diesem Fall den Kontrast zu ihrer Umgebung. Linde-Walther, dessen Haupt- und Lieblingsmotiv nach eigenen Angaben Kinderdarstellungen waren[483], arbeitet mit glatten Pinselzügen und weichen Konturen, die die zarten Züge des Mädchens betonen und ihre Persönlichkeit wiedergeben. Mit psychologischer Schärfe eröffnet er durch ihre Mimik und die leicht gesenkten Augenlider einen Interpretationsspielraum. Der Künstler scheint einen trotzigen Unwillen des Mädchens über die Spielunterbrechung zeigen zu wollen. Ähnlich wie Uhde stellt Linde-Walther die Umgebung durch einen breiteren Pinselstrich weniger detailliert dar. Obgleich innerhalb des Bildausschnittes kein Fenster zu sehen ist, lässt sich aufgrund der Lichtführung erahnen, dass helles Tageslicht von hinten in den Raum fällt. Es beleuchtet neben den Möbeln wie bei Uhdes Sofie auch den Hinterkopf, wodurch die Kontur besonders betont und vom dunklen Hintergrund abgehoben wird. Inhaltlich stellt das Gemälde eine Ausnahme dar, denn Else ist im Vergleich zu den anderen Beispielen nicht mit den typischen Mädchenspielsachen wie

[482] Ich danke dem Museumsdirektor Dr. Thorsten Rodiek für die bisher nicht publizierten Angaben (E-Mail vom 31.03.08).

[483] Heise, Brigitte: Art. Heinrich Eduard Linde-Walther. In: Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, Bd. 11. Neumünster 2000, S. 235.

Puppen und Puppenküchen umgeben, sondern mit Dingen aus dem Bereich des Jungenspielzeugs bzw. der geschlechtsneutralen Spielmittel (vgl. Kapitel 6.3.3.).

Wie im vorherigen Kapitel, bietet zum Abschluss ein Aquarell des österreichischen Malers Peter Fendi (1796–1842) einen knappen Ausblick auf das höfische Milieu. Der Künstler genoss als Kindermaler großen Ruhm und fertigte neben Genredarstellungen mit Kindern des bäuerlichen und bürgerlichen Milieus auch Porträts der Mitglieder des Königshauses an. Wie das Blatt „Kaiser Franz I. und Kaiserin Carolina Augusta im Kreise ihrer Enkelkinder im Arbeitszimmer" (Abb. 77) aus dem Jahr 1834 zeigt, schlugen sich die bürgerlichen Wohntendenzen des frühen 19. Jahrhunderts und die zunehmende Beschäftigung mit den Kindern auch im höfischen Milieu nieder. [484] Im Rahmen des vornehmen und großzügigen Interieurs nehmen die drei Enkel im Mittelpunkt mit ihren Spielzeugen und ihrem Tun sowohl den Raum als auch die Aufmerksamkeit ihrer Großeltern ein. Verstreut liegen auf dem Boden neben Hüten, Kissen und einer Decke eine Trommel mit Stöcken, ein Karton mit kleinen Figuren und ein größerer Ziehwagen. Die beiden älteren Jungen, Erzherzog Franz Josef und Ferdinand Max, haben sich als Soldaten mit Kinderuniform, Tornister bzw. einer kleinen Umhängetasche und Säbel verkleidet.[485] Der Großvater präsentiert ihnen gerade einen Orden, nach dem beide Kinder greifen. Auf dem Tisch sitzt der Jüngste, Carl Ludwig, der mit seinem Körper das Gesicht der Großmutter verdeckt, die ihm gerade ein kleines Kästchen entgegenhält. Dieser kurze Ausblick verdeutlicht, dass sich hier wie dort vergleichbare Darstellungen auffinden lassen, die einen Eindruck von der Spielumgebung vermitteln. Das Kaiserpaar beauftragte den Maler nicht etwa mit einem repräsentativen Familienporträt, sondern mit der Darstellung einer intimen, familiären Spielszene. Sie spiegelt zum einen das geänderte Verständnis im Umgang mit den Kindern, aber zum anderen auch die immer noch bildimmanente Aussage über eine geschlechtsspezifische, auf die Zukunft und Fortführung der Familiendynastie beruhende Erziehung der Kinder wider.

Wie aber haben die Künstler im europäischen Ausland das Kind innerhalb der familiären Umgebung dargestellt?

5.2.2. Blick in das Ausland

Das Gemälde „De meesterschilder"[486] (Abb. 78) des belgischen Malers Jan Verhas (1834–1896) aus dem Jahr 1877 präsentiert einen anderen Blickwinkel auf das Kinderspiel in den Wohnräumen, das weder auf dem Fußboden noch an kind-

---

[484] Koschatzky, Walter: Peter Fendi (1796–1842) Künstler, Lehrer und Leitbild. (Veröffentlichungen der Albertina, Nr. 38). Salzburg/Wien 1995, S. 88 (Nr. 70). Das Familienporträt „Die Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbst 1834" (Aquarell, 390 x 535 cm) von 1835 zeigt die wichtige Rolle, die die zahlreichen Kinder und ihre vielfältigen, altersspezifischen Spiele einnehmen. Sie werden von den Erwachsenen umgeben bzw. diese beteiligen sich zum Teil daran. Abb. in: ebd., S. 90.

[485] Ebd., S. 88.

[486] Mooij (1997), S. 172.

gerechten Möbeln stattfindet.[487] In einem Querformat und einem engen Bildausschnitt zeigt der Künstler fünf Kinder verschiedenen Alters an einem großen, schwarz glänzenden Tisch. Obgleich nicht näher bekannt ist, ob es sich um ein Porträt handelt, scheint es aufgrund der sehr individuellen Charakterisierung der Dargestellten doch so. Verhas platziert die einzelnen Kinder in einer Reihe nebeneinander um den zentralen Protagonisten in der Mitte und lockert die Komposition auf durch eine lebendige Wiedergabe der kindlichen Aktivität. Die Perspektive ist so gewählt, dass der Betrachter den Eindruck erhält, auf der anderen Seite des Tisches zu sitzen und die Szene zu beobachten. Zentral im Bild sitzt ein ca. zweijähriger Junge auf einem Stuhl mit hoher Lehne. Er trägt ein kariertes Hemd, über das ein bereits mit Farbflecken beschmutztes Tuch gebunden wurde. Sein Kopf ist leicht nach vorn geneigt, während er mit konzentriertem Blick gerade den Pinsel über ein Blatt gleiten lässt. Die anderen Kinder beobachten gespannt sein Tun und vermitteln damit eine Geschlossenheit der Gruppe. Links beugt sich ein ca. fünfjähriges Mädchen mit schwarzem Kleid und weißer Schürze zu ihm hinüber. Rechts steht ein ca. achtjähriger Junge in ebenfalls schwarzer Kleidung, die Hände auf die Stuhllehne gelegt. Unter ihm blickt gerade eine ca. Sechsjährige von ihrer eigenen Zeichnung auf. Hinter ihr wiederum stützt sich eine ca. Siebenjährige mit rotblonden Haaren auf eine Stuhllehne und lächelt. Alle Kinder tragen elegante Kleidung, und die Umgebung lässt auf den Wohlstand der Familie schließen. Im oberen Bildteil ist eine angeschnittene Messinglampe zu erkennen und im Hintergrund ein großer Wandteppich. Zum Schutz der Tischplatte sind Papiere als Malunterlage ausgebreitet, neben denen weitere Bilder liegen. Neben dem Blatt des Jüngsten steht außerdem eine farbbeschmutzte weiße Porzellanschale mit Wasser, dahinter ein Gefäß mit Pinseln. Rechts verteilen sich als weitere Spielzeuge Dominosteine, Bauklötze, Motivklötzchen und ein aufgeschlagenes Buch.

Verhas, der als Mitglied der Dendermonde-Brüssler Schule ist bekannt für seine sehr lebensnahen Genredarstellungen bürgerlicher Kinder ist[488], setzt mit einem hohen Grad an Naturalismus, der die Oberflächenbeschaffenheit der Gegenstände erkennen lässt, die Gruppe ins Bild. Alle Kinder sind gleichmäßig beleuchtet, und die Objekte spiegeln sich auf der glänzenden Tischplatte. Die detailgenaue, abwechslungsreiche und psychologisch feine Wiedergabe des kindlichen Habitus erinnert sehr an Uhdes und Ankers Manier. Die Kinder wirken in ihrer Haltung und Physiognomie außerordentlich genau beobachtet und in ihrem Wesen und Tun trefflich erfasst. Durch den engen Bildausschnitt erhält das

[487] Eine sehr ähnliche Komposition mit nur drei unterschiedlich alten Kindern findet sich bei Albert Ankers „Die Geschwister Zaeslin" von 1896 (Öl auf Leinwand, 54,5 x 73,5 cm, Privatbesitz) Siehe dazu: Kuthy/Bhattachryra-Stettler (1995), Abb. 519, wo die Kinder ebenfalls in einem repräsentativen Raum mit engem Bildausschnitt an einem Tisch sitzen und dem jüngsten Kind beim Malen mit Wasserfarben zusehen.

[488] Rynck, Patrick de: Ghent Museum of Fine Arts. A Selection from the Masterpieces. Gent 2007, S. 69.

Gruppenbild einen intimen und entspannten Charakter. Die kostbaren Möbel und der Porträtcharakter lassen darauf schließen, dass die Kinder hier nicht in ihrem eigenen Kinderzimmer spielen, sondern in einem repräsentativen Ambiente dargestellt sind. Sie können in diesem Raum die Möbel der Erwachsenen nutzen und spielen am Tisch, der allerdings vor Beschmutzung und Beschädigung geschützt wird. Das Spiel wird als elementares Charakteristikum der Kindheit in aktiver Weise gezeigt.

Ebenfalls beim Malen und Spielen am Esstisch zeigt der dänische Künstler Wilhelm Marstrand (1810–1873) „Die Familie Waagepetersen“ 1836 (Abb. 79). Zwei Jungen und zwei Mädchen von ca. fünf bis zehn Jahren beschäftigen sich jeweils mit Puppen, einem Miniaturkegelspiel, mit Malen und einem Buch in einer bürgerlichen Wohnstube. Rechts neben der Kindergruppe sitzt die Mutter auf dem Sofa. Neben ihr nimmt eine jüngere Frau einem Dienstmädchen ein kleines Kind vom Arm oder übergibt es ihr. Auf dem Boden vor ihnen liegen eine kleine Peitsche und ein Holzpferd. Am Bildrand lässt eine geöffnete Tür den Blick auf ein Schlafzimmer frei.

In einer mit warmen Farben angenehm gestalteten häuslichen Atmosphäre präsentiert Marstrand die Kinder innerhalb des Familienverbandes. Sittsam spielen sie am Tisch, wobei die freiere und unkonventionelle Pose des Jungen rechts die Szene etwas belebt. Die Erwachsenen erscheinen von der entspannten und fröhlichen Runde sowohl durch ihre Platzierung als auch durch ihren Habitus und die Blickrichtungen innerhalb des Arrangements separiert. Betont wird dieser Umstand weiterhin durch die Geste des kleinsten Kindes, das in seiner ausladenden Bewegung deutlich in Richtung der anderen Kinder strebt. Der Vater der Kinder, der Weinhändler Christian Waagepetersen, wohnt dieser häuslichen Szene nicht bei. Seine Abwesenheit symbolisiert in diesem Familienporträt die bürgerliche Pflicht des Mannes, die Familie durch außerhäusliche Arbeit finanziell abzusichern.[489] Da es sich um ein Familienbild handelt und einen für diesen Zweck arrangierten Zustand zeigen dürfte, lässt sich nicht eindeutig darüber urteilen, ob die Szene bzw. die Räumlichkeiten einen alltäglichen Zustand schildern, d. h. ob die Kinder ausschließlich oder häufig in diesem elterlichen Raum spielen oder weitere Räume zur Verfügung haben und deshalb so dargestellt wurden. Das Kinderspiel scheint jedoch für die Familie ein zentrales Element gewesen zu sein, denn die Kinder werden nicht in formeller Pose gezeigt, bei der die Spielzeuge nur attributive Funktion haben. Vielmehr sind sie im Spiel begriffen bzw. darauf konzentriert.

Auch in der englischen Malerei taucht das Motiv des spielenden Kindes in den familiären Wohnräumen häufig auf. Als repräsentatives Beispiel sei an dieser Stelle ein „Interieur mit spielenden Kindern“ (Abb. 80) des Künstlers Arthur Boyd

[489] Monrad, Kasper (Hrsg.): The Golden Age of Danish Painting. Kat. zur Ausst. im Los Angeles County Museum of Art, 24. Oktober 1993 – 02. Januar 1994 u. a., Los Angeles 1993, S. 192.

Houghton (1836–1875)[490] aus dem Jahr 1866 herausgegriffen. Ähnlich wie bei den beiden deutschen Künstlern Liebermann (Abb. 75) und Linde-Walther (Abb. 76) zeigt Houghton die beiden Kinder in Nahansicht, wie sie gerade auf einem hölzernen Lehnstuhl vor einem dunklen Fond miteinander spielen. Das auf dem Stuhl sitzende Mädchen ist die vierjährige Tochter des Künstlers Georgina, der fünfjährige Arthur Herbert steht neben dem Stuhl.[491] Beide beziehen den Betrachter im Gegensatz zu den bisher aufgeführten Bildern nicht durch Blickkontakt in die Szene mit ein – anders der Hund auf dem Stuhl. Sie sind im Profil gezeigt und damit beschäftigt, sich durch die Sessellehne hindurch einen Kuss zu geben. Arthur Herbert trägt um die Hüfte einen Gürtel, an dem eine Trommel befestigt ist. Auf dem Boden unter dem Stuhl sind wieder die häufig auftauchenden Holzfiguren sowie eine Puppe zu erkennen. Der enge Bildausschnitt und die Konzentration auf das Paar und sein Spiel bzw. Spielzeug machen deutlich, dass Houghton wie viele seiner Künstlerkollegen das kindliche Verhalten genau studiert hat. Auch hier wird der Kontrast zwischen der dunklen Umgebung und der frischen Kindlichkeit hervorgehoben. Vorangegangen war dem Gemälde die Vorlage für eine Illustration zu dem Gedicht „Childhood“ in dem 1863 erschienenen Buch „Good words“.[492] Es folgten kleinere Veränderungen im Bereich des Bildausschnittes, der Position des Hundes und der Auswahl der Spielzeuge sowie des spiegelverkehrten Bildaufbaus. Die eigenen Kinder und seine Frau waren wie bei Uhde und Anker ein beständiges Motiv, das Houghton aufgrund der engen Beziehung liebevolle und scharf beobachtete Genrebilder hervorbringen ließ. Gleichzeitig sind die Kinder aber in einer verniedlichenden Art gemalt, die durch große Augen, verträumte Blicke und innige Gesten häufig anrührend wirken.

Anders geht James Jacques Joseph Tissot (1836–1902) in „Hide and Seek“ (Abb. 81) 1877 der Wiedergabe des Kinderspiels in einem repräsentativen englischen Salon der viktorianischen Ära nach. Durch den großen Bildausschnitt lassen sich in diesem Fall die Details der Einrichtung gut erkennen, und es offenbart sich, dass keinerlei kinderspezifische Möbel vorhanden sind, obgleich sich in dem Raum mehrere Kinder aufhalten. Auf den ersten Blick begegnet dem Betrachter im Vordergrund ein etwa vierjähriges Mädchen in einem weißen Kleid, das suchend über den Fußboden krabbelt. Es handelt sich vermutlich um eine Tochter von Tissots Geliebter Kathleen Newton, die rechts im Hintergrund in einem Sessel unbeteiligt in einer Zeitung liest. Wandert der Blick weiter nach oben, wird deutlich, welches Spiel hier gezeigt wird: Verstecken. Im Hintergrund haben sich drei weitere Mädchen, bei denen es sich um Cousinen oder Spielkameraden des Mädchens handelt, zwischen den mit Kissen bedeckten Sesseln versteckt und blicken gespannt dahinter hervor. Eine von ihnen schaut über einen

[490] Reynolds, Graham: Victorian Painting. London 1966, S. 97.
[491] Hogarth, Paul: Arthur Boyd Houghton. London 1981, S. 29.
[492] Abb. in: ebd., S. 28.

hohen Paravent. Die Kinder blicken den Betrachter, der von einem leicht erhöhten Standpunkt wie bei Uhde die Szene beobachtet, mit fröhlichen Gesichtern an und binden ihn so direkt in die Szenerie ein. Er ist ihr Verbündeter, hat sie im Gegensatz zu dem kleinen Mädchen im Vordergrund bereits in ihren Verstecken entdeckt. Außer einem kleinen Ball rechts im Vordergrund ist kein weiteres Spielzeug der Kinder zu entdecken, und trotzdem erfüllen sie den Raum mit ihrem fröhlichen Spiel.

Die Wahl eines Hochformates konzentriert die Szene auf die kleinen Kinder und zeigt gleichzeitig die Geräumigkeit des Zimmers, das im Hintergrund durch eine hohe, geöffnete Tür an den Garten anschließt. Die dunklen und wuchtigen Möbel zeigen, dass der Raum zwar nicht speziell auf die Bedürfnisse kleiner Kinder zugeschnitten ist, sich aber dennoch für Spiele eignet. Es handelt sich um das Atelier des Künstlers, das nachweislich auch zum Aufenthalt der Familie genutzt wurde.[493] Tissot erfasst mit zum Teil glattem und im Hintergrund skizzenhaft fleckigem Farbauftrag die kindertypische und altersspezifische Physiognomie und den Spaß am Versteckspiel sehr genau. Neben der individuellen Wiedergabe der Gesichtszüge und Regungen der Kinder zeigt er auch das auftreffende Licht, die differenzierte Beschaffenheit der Einrichtungsgegenstände und Details wie den verrutschten Teppich neben dem Mädchen im Vordergrund trefflich.

Gänzlich anders verhält es sich bei dem Interieur mit drei Mädchen (Abb. 82) aus dem Jahr 1884 von Pierre-Auguste Renoir (1841–1919). Es handelt sich dabei um eines seiner bedeutendsten Gruppenporträts, das stilistisch seiner klassizistischen Phase zuzuordnen ist und in der Literatur als „Nachmittag der Kinder in Wagemont“ bezeichnet wird.[494] Renoir gibt eine Nahansicht etwa auf Augenhöhe der Mädchen und zeigt einen engeren Bildausschnitt. Die Unterschiede zu den vorangegangenen Beispielen werden dem Betrachter schnell deutlich: Hier sind brave, sittsame und ruhige Mädchen gezeigt. Links auf dem Sofa sitzt die zehnjährige Marguerite und liest mit übereinandergeschlagenen Beinen und etwas gelangweiltem Blick in einem großen Buch. Rechts von ihr steht die vierjährige Lucie, die den Betrachter unverwandt anblickt. Sie hat ihre Puppe auf den Schoß der vierzehnjährigen Schwester Marthe gesetzt, die wie Uhdes Anna im Profil zum Betrachter mit einer Handarbeit beschäftigt ist. Es handelt sich bei den Mädchen um die Töchter des Diplomaten Paul Bérard, eines engen Freundes von Renoir.[495] Sein 16-jähriger Sohn André ist nicht mit abgebildet.[496] Wie bei Uhde

---

[493] Marshall, Nancy Rose/Warner, Malcolm: James Tissot. Victorian Life/Modern Love. Kat. zur Ausst. im Yale Center for British Art in New Haven, Connecticut u. a., 22. September – 28. November 1999. New Haven/London 1999, S. 134.

[494] Gersdorff (1989), S. 80.

[495] Vgl. ebd., S. 80.

[496] Tomas, Greg M.: Impressionist Dolls: On the Commodification of Girlhood in Impressionist Painting. In: Brown, Marilyn R. (Hrsg.): Picturing Children. Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud. Ashgate 2002, S. 105.

spielt sich die Situation vor einem Fenster ab, welches das nötige Licht für die jeweiligen Beschäftigungen hineinlässt.

Im Gegensatz zu den meisten Vergleichsbildern verwendet Renoir helle und leuchtende Farben, die der Szene eine freundliche Ausstrahlung verleihen. Die Gesichter sind durch eine glatte und feine Malweise detailliert ausgeführt, weisen aber durch ihren ernsthaften Ausdruck schon tendenziell die Züge von Erwachsenen auf. So gibt Renoir Details wie die feuchten, leicht geöffneten Lippen und geröteten Wangen des linken Mädchens genau an. Thomas macht auf die deutliche Ähnlichkeit der Kinder mit dem Gesicht der Puppe aufmerksam, die sich auch auf anderen Gemälden des Künstlers als spezifischer Mädchentypus nachweisen lässt.[497] McQuillan vermerkt, dass sich die Gesichter der Mädchen sehr ähneln und den Eindruck erwecken, als habe Renoir hier innerhalb des Porträts Typen geschaffen, die für unterschiedliche kindliche Entwicklungsstufen stehen.[498] So charakterisiert Green diesen Typus folgendermaßen: „wide-apart eyes; perfect bows of brows; small, regular nose; wide, but not-too-full mouth; round, impossibly pink and white cheeks."[499] Außerdem lassen die korrekt sitzende Kleidung und die wohl frisierten Haare auf eine eingeschränkte Lebhaftigkeit und Dynamik, ja fast schon gesittete Langeweile und Ernsthaftigkeit schließen. Auf vorbereitenden Einzelbildnissen der Mädchen hatte Renoir ihre Wesen bereits studiert.[500] Einzig die Gestaltung der Jüngsten, die mit wachen und großen Augen aus dem Bild herausblickt, und ihr keck auf dem Boden aufgesetzter Fuß lassen unterdrückte kindliche Lebendigkeit und Tatendrang erahnen.

Der Künstler zeigt den gesellschaftlichen Idealtypus der bürgerlichen Frau dieser Zeit, die in sich kindliche Züge und Wesensarten mit mütterlichen und hausfraulichen Qualitäten vereint. Gestützt werden kann diese Überlegung durch die unterschiedlichen, dem Alter entsprechenden Tätigkeiten, denen die Mädchen nachgehen. Green verweist auf das immanente Spannungsfeld des Gemäldes, das einerseits durch den zum Teil fleckigen Farbauftrag und die intensiven Farben in einer neuartigen Malweise geschaffen wurde und gleichzeitig alte geschlechtsspezifische Stereotypisierungen vor Augen führt.[501] Der gezeigte Raum bekräftigt diesen Eindruck, da es sich offensichtlich nicht um ein spezielles Kinderzimmer handelt. Im Gegenteil, das edle Sofa und der mit einer Art Teppich bedeckte Rolltisch unter dem Fenster sind klar der Erwachsenenwelt zuzuordnen. Außerdem findet sich keinerlei anderes Spielzeug, Bilder, Bastelwerk o. ä. wieder.

Abschließend soll noch eine weitere inhaltliche Komponente vor Augen geführt werden, die einen anderen und gleichfalls seltenen Einblick in das Spiel-

---

497 Tomas (2002), S. 104.
498 McQuillan, Melissa: Porträtmalerei der französischen Impressionisten. Rosenheim 1986, S. 178.
499 Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848–1886. Ashgate 2006, S. 142.
500 Meier-Graefe, Julius: Auguste Renoir. München/Leipzig 1911, S. 131.
501 Green (2006), S. 142.

milieu bürgerlicher Kinder gewährt. Der englische Maler Georg Morland (1763–1804) zeigt mit „A Visit to the Child at Nurse“[502] (Abb. 83) von ca. 1788, wie eine bürgerliche Frau ihr Kind bei einer Amme außerhalb der eigenen Wohnräume besucht.[503] Hier ist als weiteres Spiel- und Wohnmilieu für kleine Kinder – in diesem Fall in England – das Heim einer Amme aus einer niedrigeren Gesellschaftsschicht zu sehen. Morland verurteilt hier, wie häufiger in seinem Œuvre, in Zusammenhang mit den neuen erzieherischen Idealen diese gängige Praxis der Kleinkindererziehung.[504] Die wohlhabende Mutter entzieht sich nicht nur der Betreuung und Pflege der Kleinkinder, indem sie diese von einer Angestellten in den eigenen Wohnräumen umsorgen lässt, sondern gibt sie sogar außer Haus in ein sozial niedriger gestelltes Milieu. Deutlich wird der Kontrast dieser zwei Welten durch den reichen und vornehmen Putz der Mutter und des ca. siebenjährigen Mädchens und dem kärglich mit wenigen und einfachen Möbelstücken ausgestatteten Raum der Amme. Sie beugt sich mit ausgestreckten Armen zu einem Kleinkind hinunter, das auf dem Schoß der Amme sitzt und sich ängstlich an dieser festzuhalten sucht. Morland verbildlicht mit moralisierendem Unterton die Entfremdung der Kinder von der eigenen Mutter. In dem offensichtlich nur aus einem Raum bestehenden Haus der Amme – die geöffnete Tür lässt den Blick nach draußen schweifen – befinden sich noch zwei weitere Kinder. Eines liegt schlafend auf dem Bett neben der Amme, das andere sitzt links im Vordergrund auf dem Boden und spielt mit einem Gefäß. Ein weiterer Verweis auf kindliches Spiel, das in diesem Raum stattfindet, ist die hölzerne Kutsche mit Pferd auf dem Boden.

Der vergebliche Versuch der Mutter, das Kind aus den Armen der Amme zu nehmen, wird hier akzentuiert ins Bild gesetzt. Die Kinder sind in ihrer altersspezifischen Typik erfasst und scheinen damit auf genauen Beobachtungen des Malers zu basieren. Interessant ist auch das Kind, das geradezu typisch, vom Schlaf übermannt, noch vollständig bekleidet und mit den Beinen über der Bettkante hängend daliegt. Das vornehme ältere Kind wird als Produkt der mütterlichen Erziehung charakterisiert, indem es schicklich und geradezu ausdruckslos mit einem Körbchen in der Hand hinter der Mutter steht. Dennoch betont der Maler den noch kindlichen Charakter durch die leichte Speckigkeit der Arme und des Gesichts sowie die kindlichen Gesichtszüge. Morland nutzt das Thema, um auf gesellschaftliche Missstände bzw. fragwürdige Praktiken aufmerksam zu machen.

Zu welchem Zweck bzw. in welchem Zusammenhang taucht das Motiv im Bereich der Grafik auf?

---

[502] Steward (1995), S. 27.

[503] Baily, Herbert J.T.: George Morland. A Biographical Essay. With a Catalogue of the Engraves Pictures. London 1906, S. 20.

[504] Vgl. Steward (1995), S. 27.

5.2.3. Gebrauchsgrafik

Wie bei den Kinderstubendarstellungen findet sich das Motiv des spielenden Kindes in den familiären Wohnräumen zahlreicher im Bereich der Gebrauchsgrafik, z. B. in Form von Kinderbuchillustrationen. Sie können einerseits als Dokumentationen der Zeit betrachtet werden, gleichzeitig unterlagen sie aber in aller Regel einem didaktischen Impuls. Da die Wiedergabe vielfach den Exempeln aus der Malerei ähnelt, sollen im Folgenden nur wenige Beispiele gezeigt werden, die das Thema auf andersartige Weise präsentieren.

Einen Einblick in das bürgerliche Wohnen auf engem Raum zeigt die Lithografie „Das Wohnzimmer“ (Abb. 84) des Berliner Taubstummenlehrers und Künstlers Carl Wilke (1800–1873) aus den „Sechzehn Bilder-Tafeln für den Anschauungs-Unterricht“ des Jahres 1839.[505] Gleich einem Guckkasten entfaltet sich von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus eine dicht gefüllte bürgerliche Wohnstube mit all ihren Möbeln und Bewohnern. Zentral in der Mitte steht die Mutter, die gerade das Essen an ihren Mann und die drei Kinder verteilt. Durch eine Tür rechts tritt soeben eine Bedienstete mit einem Braten ein. Während ein Mädchen schon bei Tisch sitzt, holt ein älterer Junge einen Stuhl heran. Das jüngste Kind sitzt in einem Hochstuhl und hält der Mutter einen Teller entgegen. Links ist ein kleiner Tisch mit Tiergrafiken darauf zu erkennen, unter dem auf dem Boden Spielzeug für außerhäusliche Aktivitäten wie Bälle, Kreisel und Kegel liegen. Sie verweisen auf das dritte wichtige Spielmilieu für Kinder, das im nächsten Kapitel behandelt wird. Auf dem Kinderstuhl vor dem Tisch sitzt eine Puppe, während auf einem Bänkchen im Vordergrund eine Schreibtafel sowie ein Griffeletui zu erkennen sind.

Das Blatt ist dem Bereich der Anschauungsliteratur zuzuweisen, die den kleinen Kindern detailliert eine Lebenswelt vor Augen bringen und erläutern sollte.[506] Es handelt sich dabei um Musterbeispiele, die ohne oder mit sehr knappen Texten erschienen, um gemeinsam mit der Mutter, dem Kindermädchen oder, wie in diesem Fall, dem Lehrer betrachtet und erläutert zu werden. So ist das Blatt lediglich mit der Beischrift *„Auf dem Bilde ist aber nicht eure Wohnstube abgemalt, wie ich und Eure Eltern eine solche haben, sondern die Wohnstube eines reichen Mannes“* versehen.[507] Kennzeichnend ist der Schaucharakter, bei dem die Gegenstände bzw. Personen plakativ und repräsentativ nebeneinandergesetzt werden, um möglichst viele Einzelheiten zu geben und moralisch-didaktisch wirken zu können. Mit großer Genauigkeit und Vielfalt hat Wilke den Blick auf das rege Treiben gestaltet, das wie bei Uhdes „Kinderstube“ ein längeres Betrachten forciert. Der weite Aus-

---

[505] Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Wilke mit diesen Bildertafeln einen entscheidenden Schritt in der Unterrichtung von Gehörlosen geleistet hat, die anhand der Bilder – ähnlich wie man es von Comenius kennt – ihre Umwelt kennen lernen sollten.

[506] Pressler (1980), S. 73.

[507] Zit. nach: Dröge, Kurt: Wilke’s bunte Kinderwelt. In: Vogel, Helmut u. a.: Karl Heinrich Wilke (Deaf History, Bd. 2) Berlin 2000, S. 25.

schnitt bietet eine Vorstellung von der Wohnwelt, Einrichtung und der Nutzung der Einrichtungsgegenstände in der Zeit des späten Biedermeier. Die Szene zeigt, dass die Kinder ihre Spielräume mit speziellen Kindermöbeln in der Wohnstube haben. Darüber hinaus verweisen die zahlreichen Spielzeuge auf eine rege Nutzung des Raumes. Wilke erweckt durch die Wiedergabe der ungezwungen wirkenden Bewegungen der Personen sowie der leichten Unordnung der Stube den Anschein einer authentischen Alltagsszene. Trotzdem wird durch die Bildunterschrift deutlich, dass diese Szene nicht die direkte Lebenswelt der kleinen Betrachter widerspiegelt.

Einen fokussierteren Blick eröffnet der Dresdner Künstler Hugo Leopold Friedrich Heinrich Bürkner (1818–1897), der bekannt ist für seine zahlreichen Grafiken für „Herzblättchens Zeitvertreib“ oder das „Töchter-Album“, da er einen anderen Betrachterkreis ansprach. Seine Illustrationen richteten sich in Ausführung und Intention an jugendliche Leserinnen.[508] Die „Stille Stunde“ (Abb. 85) von 1861 aus dem 1874 mit Gedichten von Franz Bonn versehenen Buch „Bilder aus dem Familienleben in vierzehn Original=Radierungen“ zeigt eine Gruppe von sechs unterschiedlich alten Kindern, die auf dicht gedrängtem Raum vor einem Fenster ihren Beschäftigungen nachgehen.[509] Hier kann durch den gewählten engen Bildausschnitt nicht eindeutig identifiziert werden, ob es sich bei dem Raum um ein eigenes Zimmer der Kinder oder einen Platz innerhalb der Wohnräume handelt. Die sie umgebenden Möbelstücke und das geordnete Arrangement lassen jedoch auf ein Wohnzimmer schließen. Die zwei älteren Mädchen sitzen erhöht im Profil einander zugewandt vor dem Fenster und sind wie Uhdes Anna und Renoirs Marthe mit ihren Handarbeiten beschäftigt. Zu ihren Füßen befindet sich links ein etwa neunjähriger Junge, der im Schneidersitz auf einem Kissen sitzt und in einem Büchlein liest. Das vor ihm liegende aufgeschlagene Buch sowie Schere und Papierschnipsel verweisen auf Bastelarbeiten wie das stehende Papierpferd. Rechts sitzen zwei kleine Mädchen und ein Junge im Alter von ca. drei bis sechs Jahren am Tisch. Während eines der Mädchen und der Junge mit Zeichnungen beschäftigt sind – der Junge scheint das Papierpferd am Boden zu skizzieren –, hat sich das zweite Mädchen mit überschlagenen Beinen ihrer Puppe zugewendet. Durch das einfallende Licht und den kleinen Bildausschnitt erzeugt der Künstler eine angenehme und heimelige Atmosphäre. Die Kinder wirken bei ihren Beschäftigungen sehr konzentriert und sittsam. Die Illustration scheint sich daher, wie bereits bei den vorangegangenen Beispielen bemerkt wurde, als Vorbild an bürgerliche Kinder zu richten, die im Idealfall in dieser Weise ihren Beschäftigungen nachgehen sollten.

---

[508] Ries, Hans: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914. Osnabrück 1992, S. 455f.

[509] Friedrich, Karl Josef: Liebenswerte Künstlergestalten um Ludwig Richter. Leipzig/Hamburg 1942, S. 98.

Das „Kochfest" (Abb. 86) aus dem Jahr 1890 von E. Voigt repräsentiert ein spätes Beispiel des Motivs und einen etwas anderen Blickwinkel. Das Blatt stammt aus der Kinderzeitschrift „Herzblättchens Zeitvertreib". Es zeigt drei Mädchen im Alter von ca. sechs bis zehn Jahren, die in einem vornehm ausgestatteten Zimmer an einem niedrigen Kindertisch spielen, auf dem ein Blechherd mit Kochzubehör steht. Das älteste der drei Mädchen hebt gerade den Deckel eines kleinen Topfes, aus dem dichter Dampf aufsteigt. Vor dem Tisch stehen auf dem Boden noch verschiedene Gefäße, und ein kleiner Ball liegt vor einem Weidenstuhl für Kinder. Das Mädchen links sitzt auf einem Kinderstuhl und hält Teller und Löffel in der Hand, während sie auf den dampfenden Topf blickt. Die Jüngste sitzt etwas schräg vom Betrachter abgewandt auf einem gepolsterten Fußbänkchen und dreht gerade an einer Kaffeemühle, die sie zwischen die Beine geklemmt hat. Auf dem Kopf trägt sie wie eine Köchin ein weißes Tuch. Der vor dem Kamin befindliche Paravent sowie die Gegenstände auf dem Sims verweisen auf einen repräsentativen Wohnraum als Spielumgebung. Rechts ist der Blick durch eine mit zurückgeschlagenen Vorhängen versehene Tür frei auf ein weiteres Zimmer. Dort stehen bzw. sitzen zwei ältere Mädchen an einem Tisch und blicken auf das Treiben im Nachbarzimmer. Trotz des im Grunde eher gefährlichen Spiels des Kochens mit einem beheizbaren Kinderherd werden die Mädchen ohne Aufsicht einer Erwachsenen gezeigt, da sie offensichtlich artig und umsichtig agieren können. Bei Uhde ist solch ein kleiner Herd auf dem rechten Regalbrett zu erkennen, also außer Reichweite der Kinder. Die beiden älteren Mädchen sind dem Spiel schon entwachsen, beobachten es aber trotzdem – vielleicht auch etwas sehnsüchtig – aus dem Nebenzimmer.

Resümierend lässt sich festhalten, dass das spielende Kind im späten 18. und besonders im 19. Jahrhundert deutlich häufiger in den familiären Wohnräumen dargestellt wurde als in seinem eigenen Spiel- und Wohnzimmer. Neben einigen Porträts sind es vornehmlich Genrebilder, in denen das Sujet seinen Platz findet. Auffällig ist, dass die Maler häufig einen engen Bildausschnitt wählen, der die Kinder fokussiert zeigt und nur wenige Angaben über die Umgebung zulässt. Im Unterschied zu den helltonigen Kinderstubendarstellungen sind die Wohnräume häufig eher in dunklen Farben wiedergegeben, was den Kindern im Kontrast eine auffallend vitale Note verleiht. Abgesehen von den Familienbildnissen sind die Kinder überwiegend allein bei ihren Spielen dargestellt, es können aber auch ein oder mehrere Erwachsene mit anwesend sein. Interessanterweise konnte kein Bild ausfindig gemacht werden, auf dem die Kinder innerhalb der Wohnräume zusammen mit den Eltern oder einer betreuenden Person spielen. Das kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass dies unüblich war und sie vielmehr nur betreut wurden. Den Kindern stehen auf den Bildern vielfach eigene Möbel zur Verfügung – kleine Tische und Kinderstühle –, wie bei Schrank (Abb. 70), Hillebrandt (Abb. 71) oder Wilke (Abb. 84). Außerdem werden Möbelstücke der Erwachsenenwelt, wie Hocker oder Truhen, als Elemente des Kinderspiels ge-

zeigt, oder das Spiel findet direkt auf dem Fußboden statt, wo das Spielzeug auf dem Boden liegend oder aufgestellt gezeigt wird.

Welchen dritten größeren Milieukomplex es gibt, in dem das spielende Kind auftaucht, zeigt nun das folgende Kapitel.

5.3. Kinderspiele in der freien Natur

Das Kinderspiel in der freien Natur ist ein auffallend häufiges Sujet, das ganz eigene Darstellungsmodi erlaubt und wichtige Aussagen über die Sichtweise auf Kinder und ihr Spiel zulässt. Da der Fokus der Untersuchung ausgehend von der „Kinderstube" auf der Darstellung des spielenden Kindes im innerhäuslichen Bereich liegt, wird hier abschließend eine kleine Auswahl exemplarisch präsentiert.

5.3.1. Der deutschsprachige Raum

Die „Hülsenbeckschen Kinder" (Abb. 87) von Philipp Otto Runge (1777–1810) aus dem Jahr 1805/06 repräsentieren nicht nur einen wichtigen Meilenstein in der lebendigen Darstellung des spielenden Kindes, sondern verkörpern darüber hinaus das Kinderspiel im Freien.[510] Außerdem manifestieren sich hier sehr deutlich die in Kapitel 4 skizzierten romantischen Ideen über das Kind und die Lebensphase der Kindheit. Obgleich im späten 18. Jahrhundert Gruppen- und Einzeldarstellungen von Kindern sehr verbreitet waren, bietet Runge mit diesem Gemälde durch die spezifische Auffassung des Kindlichen etwas völlig Neuartiges. Von der Forschung sind vielerlei Lesarten an das Gemälde herangetragen worden, die hier allerdings nur angedeutet werden können, da in erster Linie die Art der Kinderdarstellung und die Umgebung interessieren.[511] Gezeigt sind die drei Kinder Maria, August und Friedrich von Runges Freund Friedrich August Hülsenbeck im Garten in Eimsbüttel bei Hamburg.[512] Die Kinder treten dem Betrachter in ihrer formatfüllenden Größe durch den tief liegenden Horizont, der auf Brusthöhe der beiden stehenden Kinder angeordnet ist, und in ihrer kindlichen Erscheinung mit der „Wucht des Plastischen"[513] monumental gegenüber.

---

[510] Ein ähnliches Thema hat Albert Anker 1868 mit „Kindergespann" (Öl auf Leinwand, 51 x 78 cm, Privatbesitz) gemalt. Siehe dazu: Abb. in: Kuthy/Bhattachryra-Stettler (1995), S. 100. Allerdings handelt es sich hier um eine größere Kindergruppe, die anhand der Kleidung dem bäuerlichen Milieu zuzuordnen ist. Auch hier sitzen die kleinsten Kinder in einem Ziehwagen und ein größerer Junge hält eine kleine Peitsche erhoben. Siehe dazu: Kuthy/Bhattachryra-Stettler (1995), Abb. 14. Anders als Anker wird die ärmlicher gekleidete Kindergruppe aus sieben unterschiedlich alten Kindern nicht in Untersicht und mit etwas Abstand dargestellt. Ähnlich sind jedoch der Wagen, der gezogen wird, und das Motiv, dass alle Kinder auf den ältesten Jungen schauen, der mit erhobener Peitsche die Richtung vorgibt.

[511] Joppien (1988), S. 102.

[512] Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge. Die Hülsenbeckschen Kinder. Von der Reflexion des Naiven im Kunstwerk der Romantik. Frankfurt a.M. 1987.

[513] Ebd., S. 85.

Sie befinden sich, umgeben von Sonnenblumen und anderen Pflanzen, vor einem Gartenzaun und sind folglich nicht in der ungebändigten, freien Natur dargestellt, sondern vor der Kulisse eines umhegten Bezirks mit Haus und einer Stadt im Hintergrund.

Runge veranschaulicht die Lebhaftigkeit dieser Kinder bei dem einfachen geschwisterlichen Spiel besonders eindrücklich, indem er verschiedene ausgreifende Bewegungsmotive zeigt. Der vierjährige August in der Mitte streckt, zum Vormarsch antreibend, seinen linken Arm mit einer kleinen Peitsche in die Höhe, und die Gruppe scheint sich in die von ihm vorgegebene Richtung zu bewegen.[514] Seine ein Jahr ältere Schwester Maria neben ihm hält wie er den Griff des Holzwagens, in dem der zweijährige Friedrich sitzt und den Betrachter direkt ansieht. Er hält ein Blatt der Sonnenblumen in der Hand. Für Runge stellte die Zeit der Kindheit einen überhöhten, idealen Seinszustand des Menschen dar, der sich mit der Hoffnung auf Erlösung und Erneuerung verband.[515] Die als unschuldig und in Anlehnung an Rousseau als „naturnah“ angesehenen Kinder wurden einer „verdorbenen“ Gesellschaft kontrastiv gegenübergestellt und als Hoffnungsträger eines mystischen Heilsgedankens glorifiziert. Durch die gewählte Perspektive wird der Betrachter auf Augenhöhe der Kinder gebracht, die ihn sogar etwas überragen, und kann an ihrer naturverbundenen, unverdorbenen Welt partizipieren. Die Darstellung des Kinderspiels erlaubte Runge, seine Botschaft und Ansicht über das Kindliche zu vermitteln.

Ludwig Knaus (1829–1910) hingegen zeigt „Drei Kinder auf einer blühenden Wiese“ (Abb. 88) (Entstehungsdatum unbekannt), die ein seltenes Beispiel dafür abgeben, wie Kinder des Bürgertums ohne sichtbare Betreuung durch Erwachsene ausgelassen auf einer Wiese fernab eines Dorfes dargestellt werden. Hier klingen direkte Bezüge zu der idyllischen Wiedergabe des ländlichen Lebensraumes an, die sich im 19. Jahrhundert durch die fortschreitende Industrialisierung als idealisiertes Gegenbild in Deutschland bei Künstlern und Publikum großer Beliebtheit erfreute. Die Landschaft baut sich bis weit in den Hintergrund auf und eröffnet mit dem hohen Horizont eine die Kindergruppe umfangende Weite. Der Betrachterstandpunkt ist niedrig gewählt, sodass die Wiesenblumen besonders

---

[514] Träger (1987) bietet hier die Interpretation an, die Veränderungen im Heranwachsen von einer ursprünglichen Naturverbundenheit hin zu einer Entfremdung zu beschreiben. Es scheint aber vielmehr ein Hinweis auf Runges Vorstellung zu sein, dass Kinder eine schöpferische Kraft in sich tragen, die zu Aufbruch und Erneuerung führen kann. Vgl. Ebd., S. 85 und Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000, S. 35. Hier ist kein repräsentatives Porträt zu sehen, sondern die Darstellung von Kindern bei ihrem ausgelassenen Spiel. Sehr deutlich treten dabei die Ideen und Leitlinien der Romantik zutage, die, angeregt durch Rousseau, das Spiel in der freien Natur propagierten und Kinder wegen ihrer Natürlichkeit und Unverdorbenheit geradezu verehrten.

[515] Bilstein, Johannes: Die Kraft der Kinder. Romantische Imaginationen von Kindheit und ihre Vorgeschichte. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002, S. 35.

hochgewachsen erscheinen. Die drei Kinder sind diagonal im Bild angeordnet. Rechts steht das älteste Mädchen, das im Begriff ist, eine weitere Blume für ihren Strauß zu pflücken. Links neben ihr befindet sich ein deutlich jüngeres Mädchen von ca. drei Jahren, das mit weit ausgestreckten Armen den unsicheren Lauf durch das unebene Gelände auszugleichen scheint. Sie blickt den Betrachter mit geöffnetem Mund direkt an. Etwas abseits der beiden ist ein Junge von ca. sechs Jahren mit einem Strohhut in der erhobenen Hand auf flinker Jagd nach einem Schmetterling dargestellt.

Die Kinder werden von Knaus so ins Bild gesetzt, dass sie in ihrer Haltung und ihrem Tun ganz in der sie umgebenden Natur aufgehen. Die kindliche Konzentration bei der Auswahl der Blumen, der angestrengte Lauf hinter dem Schmetterling und das unsichere Gehen der Jüngsten sind genau beobachtet und wiedergegeben. Die feine Kleidung der Kinder bildet einen Kontrast zu deren ausgelassenen Bewegungen und der hochgewachsenen Wiese. Es gelingt anschaulich, bürgerliche Protagonisten in kindlicher Unbeschwertheit mit einer ländlichen Naturidylle zu vereinen. Anders als bei Runge befinden sich die Kinder inmitten der freien Natur, und es werden keine Hinweise auf Gebäude oder eine Stadt im Hintergrund gegeben. Sie erscheinen durch die weiträumigere Perspektive und den von der Gruppe etwas entfernten Betrachterstandpunkt nicht monumentalisiert vor, sondern als Teil der Natur. Ohne Spielzeuge beschäftigen sie sich ihrem Alter entsprechend und spiegeln in ihrem Tun geschlechtsspezifische Rollenbilder wider. Der Junge ist in voller Aktivität beim Jagdspiel zu sehen – auch wenn es sich hier lediglich um einen Schmetterling handelt. Obgleich Knaus vornehmlich Kinder aus dem Bereich des Bauern- und Kleinbürgertums sowie des Proletariats als Protagonisten seiner Gemälde wählte, wandte er sich in den 1880er Jahren verstärkt auch Genreszenen aus dem gehobenen bürgerlichen Milieu zu.[516]

Eine andere Perspektive auf spielende Kinder in der freien Natur bietet Johann Baptist Reiters (1813–1890) Porträt „Kinder beim Soldatenspiel"[517] (Abb. 89). Im Jahr 1848 entstanden, geht es inhaltlich wohl über ein Porträt der drei Jungen im Alter von ca. sechs bis neun Jahren mit militärischem Spielzeug hinaus. Es enthält möglicherweise Anspielungen auf das Revolutionsgeschehen in diesem bedeutenden Jahr.[518] Denn die beiden Jungen im Vordergrund knien bzw. hocken, dem Betrachter mit einem Lächeln zugewandt, an einer kleinen Kanone, auf die von dem linken Knaben eine Soldatenpuppe gehalten wird. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die handschriftliche Widmung *„Geliebte Camilla! Im Bilde er-*

---

516 Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829–1910. Hanau 1979, S. 179.

517 Strobl, Alice: Johann Baptist Reiter, hrsg. von der Kulturverwaltung der Stadt Linz. Wien/München 1963, S. 34.

518 Bushart, Bruno u. a.: Museum Georg Schäfer. Erläuterungen zu ausgestellten Werken. Schweinfurt 2000 sehen solch einen Verweis als möglich an (S. 190). Im Katalogtext zur Ausstellung „Kinder! Bildnisse und Genreszenen" (2006) hingegen wird ein Hinweis auf die politischen Umstände als gegeben vermerkt (Rundgang Nr. 12). Vgl. dazu auch: Strobl (1963), S. 34.

haltest Du die Kinder wieder, mit welchen mich Deine zarte Liebe beglückte. Zur Erinnerung an den 13. März 1848 von Deinem treuen Fritz". Der 13. März war der Tag, an dem in Wien – dem Wohnort des Künstlers – die Revolution ausgerufen wurde und der Staatskanzler Metternich abdankte. Der älteste der drei Jungen hält eine hellblaue Fahne in der Hand. Vor den Knaben liegen außerdem ein Säbel und eine Gürteltasche. Der Jüngste steht links etwas im Hintergrund und blickt mit ernstem Gesichtsausdruck auf die Brüder. Er hält eine Peitsche in den Händen und ein dünnes Seil, das an der Kanone befestigt ist.

Der sich von links her verdunkelnde Himmel kann außerdem als Verweis auf die aufziehenden kriegerischen Zustände und ihre möglichen Folgen gedeutet werden. Nicht zuletzt spielen die Eltern, die weiter im Hintergrund das Geschehen beobachten, eine zwar untergeordnete, aber doch wichtige Rolle im Bild. Der Vater hält die Hand nachdenklich am Kinn, während er die Söhne bei ihrem Tun beobachtet. Reiter lässt das Gemälde damit zu einem ungewöhnlichen Familienporträt werden. Es erinnert in einigen Elementen wie der aufrecht gehaltenen Fahne und der Dreieckskomposition an das Programmbild von Eugéne Delacroix (1798–1863) „Die Freiheit führt das Volk an" aus dem Jahr 1830, das allerdings in Form einer Allegorie die Ereignisse der Julirevolution in Frankreich schildert. Das Motiv des Kriegsspiels mit entsprechenden Spielmitteln wie Waffen und Kleidung findet sich immer wieder in Kinderporträts und Genrebildern. So ist es zuvor beispielsweise bei Chodowiecki zu sehen gewesen.[519] In Reiters Œuvre finden sich zahlreiche Darstellungen von Kindern, die sich durch die „Unmittelbarkeit und Natürlichkeit"[520] ihrer künstlerischen Gestaltung von anderen Malern unterscheiden. Hier fungiert das Kinderspiel wohl als Träger einer Botschaft, die sich auf das aktuelle Zeitgeschehen bezieht.

„Spielende Kinder im Wald" (Abb. 90), gemalt zwischen 1863 und 1870 von Anton Heinrich Dieffenbach (1831–1914), zeigt wiederum eine andere, deutlich belebtere Variante des Kinderspiels im Freien in einem Genrebild. Eine ausgelassene Gruppe von 13 Mädchen unterschiedlichen Alters geht in eleganter Kleidung auf einer Waldlichtung einem Tanzspiel nach. Dieffenbach orientiert sich mit dem Motiv an der Manier von Ludwig Knaus, verwendet aber eine hellere Farbpalette.[521] Das Motiv des Kinderreigens war im ausgehenden 19. Jahrhundert gängig und wurde z. B. von Hans Thoma (1893–1924) 1884[522] und Leopold Graf von Kalckreuth (1855–1928) 1886[523] aufgegriffen. Leider ist nicht bekannt, in welchem Zusammenhang das Bild entstand. Es schildert jedoch sehr überzeugend eine Kindergenreszene, wie sie sich der Betrachter als Spiegel der Realität vor-

---

519 Joppien (1988), S. 152.

520 Schultes, Lothar: Johann Baptist Reiter – Leben und Werk. In: Bilder des Lebens. Johann Baptist Reiter und der Realismus des 19. Jahrhunderts. Kat. zur Ausst. im Museum Francisco Carolium in Linz, 22. Mai –19. August 1990 u. a. Linz 1990, S. 15.

521 Paffrath, Hans: Meisterwerke der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918. Düsseldorf 1995, S. 110.

522 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Öl auf Leinwand 154 x 113 cm.

523 Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, Öl auf Leinwand, 83,8 x 124,5 cm.

stellen kann, und gibt zugleich ein idyllisches bzw. idealisiertes Bild der Wirklichkeit.

Während in der Mitte zwei als Brautpaar verkleidete Kinder stehen, tanzen die übrigen in einem Kreis um sie herum. In ihrem ungestümen Treiben, das durch Ausfallschritte und ausladende Bewegungen der Arme gekennzeichnet ist, ist ein kleineres Kind links zu Fall gekommen, dem von einem anderen Mädchen aufgeholfen wird. Der Tanz wird von einem kleinen, in Rückenansicht gezeigten Mädchen mit weißer Haube beobachtet. Auf dem Boden neben ihm krabbelt ein Kleinkind. Neben dem Tanzspiel sammelt ein Mädchen rechts im Hintergrund etwas vom Boden auf, während im Vordergrund ein weiteres Kind in ruhiger Bewegung mit einem langen Stock und barfuß in einem seichten Gewässer steht. Links hat sich eines der Mädchen zu den zwei Betreuerinnen gesellt und bestreicht soeben ein Brot. Zu seinen Füßen ist eine Decke mit Blumen und Proviant ausgebreitet. Während die linke Frau sich mit gesenktem Haupt ebenfalls der Zubereitung einer Speise widmet, steht die Zweite an einen Baum gelehnt neben der Tanzgruppe und klatscht in die Hände. Dieffenbach erreicht durch die Darstellung der differierenden Bewegungen und Tätigkeiten eine sehr narrative und lebendige Szene. Trotz der Beaufsichtigung durch die Frauen, bei denen es sich aufgrund der schwarz-weißen Bekleidung um Ordensschwestern handeln dürfte, zeigt er die Kinder sehr ausgelassen. Durch die Wiedergabe der Licht- und Schattenpartien und die umstehenden Bäume erzeugt Dieffenbach eine der Szene angemessene Stimmung.

Von den bisherigen Beispielen unterscheidet sich das Porträt „Spielende Kinder mit Hund“ (Abb. 91) von Friedrich Kaulbach (1822–1903) aus dem Jahr 1856 deutlich. Ein Mädchen und ein Junge, der auf einem großen, schwarzen Hund sitzt, spielen inmitten der Natur. Nah an die beiden herangerückt, fokussiert der Künstler das Spiel des Knaben, der den Hund wie ein Pferd an den „Zügeln“ hält und mit der rechten, erhobenen Hand ein schmales Schwert in die Luft streckt.[524] Das Mädchen steht links neben dem Jungen und hält ihn mit einem fragenden Blick mit den Armen leicht umfasst. In einem weit geschnittenen weißen Kleid ist es barfuß und trägt auf dem Kopf einen Kranz aus Blättern. Auch der Junge trägt ein locker sitzendes, einem Kleid ähnelndes Gewand, das oberhalb der Hüfte mit einem Gürtel zusammengefasst ist. Weiterhin sind ein an einer Schnur um den Hals befestigter Federhut, eine Umhängetasche sowie eine Schwertscheide zu sehen.

Beide Kinder nehmen keinen Blickkontakt mit dem Betrachter auf, sondern schauen nach rechts aus dem Bild heraus. Der Eindruck von einem situativen, ausgelassenen und unbeschwerten Spiel wird durch die Gesichtszüge der Kinder zurückgenommen, die mit den vollen, geröteten Wangen und den großen Augen zwar kindlich wirken, gleichzeitig aber im Gegensatz zu den bisher betrachteten

---

[524] Hahn, Stephanie: Der „Fürstenmaler“ Friedrich Kaulbach. In: Kümmel (2003), S. 33–50 macht in diesem Zusammenhang auf die Tradition des Reiterbildnisses aufmerksam (S. 36).

Beispielen betont niedlich und idealisiert erscheinen. Auch ihr Gebaren hat etwas Heroisch-Romantisches, wenn der Junge zum Kampf bereit das Schwert erhebt und das Mädchen ihm seine Hand auf den Arm legt. Sie spiegeln damit die gängigen Rollenbilder bzw. Wesenszuschreibungen der Epoche wider. Wie bereits bei Kraus zu sehen war, unterscheiden sich die beiden auch im Grad ihrer Aktivität deutlich voneinander. So wie der älteste Junge bei Runge die Peitsche zum Vormarsch erhoben hat, hält auch der Knabe bei Kaulbach seinen Säbel in die Luft. Die Szene wirkt wie die Verkörperung einer spätromantischen Kindheits- und Naturverehrung mit klassizistischen Anleihen, die sich besonders in der lockeren und antikisierenden Kleidung manifestiert.[525]

Eine ungewöhnliche Genredarstellung zeigt Carl Spitzwegs (1808–1885) „Drachensteigen" (Abb. 92) aus dem Jahr 1879. Innerhalb eines steilen Hochformats ist im Vordergrund eine kleine Gruppe spielender Kinder auf einer Wiese zu erkennen, bei der es sich um die Münchner Theresienwiese handelt. Ein Junge hält mit erhobenem Kopf eine Schnur fest, während ein weiterer Knabe und ein Mädchen neben ihm stehen und ebenfalls gen Himmel blicken. Der Künstler räumt dem wolkenlosen Himmel – hier die Sphäre des kindlichen Spiels – großen Raum ein, und erst bei genauerem Betrachten, folgt man den Blicken der Kindergruppe, ist links oben ein roter Drache zu entdecken. Die Horizontlinie mit der etwas im Dunst liegenden Stadt München ist niedrig im unteren Bilddrittel gezeigt. Durch den weiten Himmel aus zarten Blautönen, die warmen, herbstlichen Farben der Wiese und die konzentriert bei ihrem Treiben wiedergegebenen Kinder erhält die Szene eine sehr atmosphärische Wirkung. Wie Uhde gelingt es Spitzweg durch das Spiel von Farben und Licht eine spezifische, zum Spiel der Kinder passende Stimmung zu erzeugen. Das Blau des Himmels ist typisch für Spitzwegs Malerei. Es „verweist auf ein freies, grenzenloses Dasein, das wie ein Hoffnungszeichen wirkt oder […] wie eine freundliche Antwort von oben"[526]. Das Gemälde ist sorgfältig durchkomponiert und wirkt doch wie eine zufällig beobachtete Szene. Spitzweg erzeugt ein bemerkenswertes Spannungsgefüge, indem er die imaginäre Vertikale zwischen der Spitze des Kirchturms und dem Drachen mit der Waagerechten des Horizonts im Goldenen Schnitt kreuzen lässt. Durch die Farbsymbolik und die Weite des Himmels als Ort des kindlichen Spiels wird auf die unbeschwerte und freie Zeit der Kindheit hingedeutet.

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Kinder bei ihren Spielen im Freien sowohl auf Porträts als auch in Genreszenen gezeigt werden, in denen geistes- bzw. kulturgeschichtliche Entwicklungen sich spiegeln können. So scheint die die spielenden Kinder umgebende Natur nicht nur als Schauplatz oder Kulisse, sondern in einigen Fällen auch als Trägerin bzw. „Katalysatorin" einer Botschaft

---

[525] Vgl. dazu: Rost (2003), S. 53.

[526] Jensen, Jens Christian: Anmerkungen zum Titel der Ausstellung. In: Himmelblau an den meisten Stellen. Carl Spitzweg. Kat. zur Ausst. im Sinclair-Haus in Bad Homburg v.d. Höhe u. a., 18. Februar – 20. April 1992. Bad Homburg u. a. 1992, S. 15.

zu dienen, die auf die Zuschreibungen an die Phase der Kindheit hinweist. Wie haben die Künstler im Ausland Kinder in der freien Natur gezeigt und verstanden?

5.3.2. Blick in das Ausland

Georg Morland (1763–1804) bietet mit seinem Gemälde „Blind Man's Buff" (Abb. 93) von 1787–88 ein aussagekräftiges Beispiel für die englische Darstellungsweise des Kinderspiels im Freien.[527] Die Gruppe von acht Kindern in unterschiedlichem Alter hat sich zum Spielen auf einer Waldlichtung vor einer Hütte zusammengefunden. Durch seine helle Kleidung, seine Größe und die aufrechte Haltung ist das Mädchen in der Mitte, das die Augen verbunden hat und das Spiel charakterisiert, deutlich hervorgehoben. Dem Maler gelingt es überzeugend, die vielfältigen Regungen der Kinder zu schildern. Sie haben sich zum Teil vor dem Zugriff des Mädchens verborgen, gleichzeitig aber versuchen sie, dieses durch Berührung mit einem Stock oder am Fuß zu reizen und auf ihre Fährte zu locken. Der belustigende Augenblick des Spiels wird weiterhin durch den von einem Mädchen dargereichten Hund unterstrichen. Es ist überliefert, dass der Künstler eigens Kinder zu sich in das Atelier einlud, um sie bei ihren Spielen beobachten und zeichnen zu können, was die realistische und glaubhafte Wiedergabe erklärt.[528] Das Gemälde wirkt wie ein Programmbild der zeitgenössischen englischen Erziehungs- und Lebenseinstellung, die sich an einer naturverbundenen Pädagogik orientierte. Die gut gekleideten Kinder mögen auf den ersten Blick nicht recht in diese rohe Naturkulisse passen und doch zeigt der Künstler sie in freier Bewegung und ohne Aufsicht.

Das Blatt „Hobby Horse" (Abb. 94) des englischen Künstlers James Ward (1769–1859) aus dem Jahr 1793 zeigt dagegen einen weiteren inhaltlichen Aspekt sowie ein anderes Selbstverständnis und ist durch den detailreichen Bildaufbau ein geeignetes Beispiel, um die Kulisse der Kinderspiele zu analysieren. Ein Junge und ein Mädchen sind in eleganter Kleidung beim Spielen innerhalb eines ummauerten Grundstücks gezeigt. Das weiter im Hintergrund zu erkennende Gebäude verdeutlicht die Weitläufigkeit des parkähnlichen Geländes. Das Mädchen befindet sich im Damensitz mit wehenden Haaren auf einem großen Schaukelpferd, das von einem Jungen bewegt wird. Neben dem Pferd sitzt ein kleiner Hund.

Als besonderen Aspekt, der die Deutungsrichtung des Bildes erkennen lässt, hat der Maler am linken Bildrand eine Frau und zwei Kinder in ärmlicher Kleidung hinzugefügt. Sie beobachten durch ein Gitter das rege Treiben. Das Blatt enthält durch diese Gegenüberstellung einen didaktischen Impetus. Die Darstellung des unbedarften Spiels der Kinder vor den Augen der armen Leute zeigt gesellschaftskritisch die Reproduktion von Standesdenken und -verhalten durch

---

527 Die Arbeit gehört zu einer dreizehnteiligen Serie des Künstlers mit Szenen aus dem Kinderleben. Steward (1995), S. 140.

528 Ebd., S. 140.

nachfolgende Generationen und warnt den Betrachter vor selbstsüchtigem Tun.[529] Ward verdeutlicht mit diesem Blatt den Schutz und die Abgeschiedenheit, denen diese Kinder aufgrund von gesellschaftlichen Vorgaben unterliegen. Dennoch sind sie vom Haus entfernt gezeigt und spielen in direkter Nähe zu der Welt außerhalb ihres geschützten Refugiums. Die Aussage dieses Genrebildes wird besonders deutlich, vergleicht man es mit dem motivisch verwandten Porträt von Octavius Oakley (1800–1867) „Sir Rerersby Sitwell mit seinem Bruder und seinen Schwestern“[530] aus den Jahren um 1828. Hier sind die Kinder direkt bei einem Gebäude zu sehen. Auch sie spielen mit einem großen Schaukelpferd, das sich auf einer Veranda vor einem mit Glasfenstern ausgestatteten Pavillon befindet. Neben dem Pferd stehen den Kindern eine Peitsche, ein Schläger mit einem Federball und eine Puppe zum Spiel zur Verfügung. Die namentlich bekannten Kinder sind hier nicht im Sinne einer moralischen Bildaussage funktionalisiert, sondern in ihrer kleinen, behüteten Lebenswelt gezeigt.

Nicht gesellschaftskritisch, sondern als Zeugnis der geistesgeschichtlichen und kunsthistorischen Epoche der Romantik lässt sich das 1830 entstandene Gemälde „Der Spielplatz“ (Abb. 95) von Jacques-Laurent Agasse (1767–1849) verstehen. Es passt in die Vergleichsreihe, da es das Spiel der Kinder in einem Genrebild sehr lebhaft vor Augen bringt. Auf einer Waldlichtung – möglicherweise im englischen Hampstead Heath – inmitten von großen, belaubten Bäumen ist eine Gruppe verschiedenaltriger Kinder und Erwachsener zu sehen. Von den Älteren mit wachsamem Blick bedacht, tollen die Kinder herum, ohne den Betrachter in das Geschehen mit einzubeziehen. Sie lassen sich zum Teil namentlich identifizieren und finden sich auch auf anderen Gemälden.[531] Ein Mädchen schaukelt hoch in den Bäumen; seine Bewegungen werden von einem auf dem Boden stehenden Jungen durch ein mit der Schaukel verbundenes Seil reguliert.[532] Im Vordergrund spielen zwei kleinere Mädchen mit einer Schubkarre, die gerade umzukippen droht. Durch die verschiedenen Bewegungsmomente wirkt die Gruppe sehr

---

529 Steward (1995), S. 24.

530 Octavius Oakleys, „Sir Rerersby Sitwell mit seinem Bruder und seinen Schwestern“, Wasserfarbe auf Papier, 82,6 x 68,6 cm, Sir Resbery Sitwell, Bt DL, Renishaw Hall, Derbyshire. Ebd., S. 88.

531 Wegmann, Peter (Hrsg.): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler: Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhard Winterthur. Kat. zur Ausst. der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin u. a., 14. Mai – 12. September 1993. Frankfurt a.M./Leipzig 1993, S. 56. Es handelt sich um Louisa und Ellen Booth, Töchter von Agasses Gärtner Georg Booth.

532 Interessant ist weiterhin die Verwendung des Schaukelmotivs, das zum einen als Abbildung eines gängigen Spielmittels, aber auch als Rückgriff auf Maler des französischen Rokoko wie Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) gewertet werden kann. Vgl. Zelger, Franz: Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, 3 Bde. Bd. 1: Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts. Zürich 1977, S. 34. Der Autor verweist auf die Beliebtheit dieses Stils in England. Das Motiv findet sich weiterhin auf dem Gemälde „Die Schaukel“ (Öl auf Leinwand, 18,5 x 24,9 cm, Wolverhampton Art Gallery) von Frederick Goodall (1822–1904). Die Gruppe ist allerdings nahansichtiger und konzentrierter ins Bild gesetzt. Die Kinder wirken durch ihre Kleidung und ihr Gebaren erwachsen und wenig ausgelassen.

dynamisch. Der Gärtner, der sich links im Bild mit seinen Werkzeugen niedergelassen hat, trägt die Züge des Malers.[533]

Der typisch kindliche, ungestüme Bewegungsdrang und Übermut wird von Agasse durch den entfernten Betrachterstandpunkt und die vielen Details überzeugend umgesetzt. Trotz der situativ anmutenden Szene ist das Gemälde durch den Einsatz von Diagonalen und Vertikalen sorgfältig durchkomponiert. In Kontrast zu den ausgelassenen Spielen der Kinder stehen die aufmerksam beobachtenden Frauen. Die atmosphärische Wiedergabe des Schauplatzes und die Verbundenheit mit der Natur in der Szenerie spiegeln gleichsam die Auffassung der Romantik wider. Sichtbar wird dies namentlich auch durch die in die Ferne blickenden Rückenfiguren – wie sie beispielhaft von Caspar David Friedrich (1774–1840) bekannt sind – und die sich zwischen den Bäumen eröffnende weite Landschaft im Hintergrund. Idyllisch vereint und naturverbunden zeigt sich die Gruppe.

Eine andere künstlerische Auffassung zeigen die Vertreter des französischen Impressionismus am Ende des 19. Jahrhunderts. Dies muss in engem Zusammenhang mit der Vorliebe der impressionistischen Maler für die Pleinairmalerei gesehen werden, die das Motiv des spielenden Kindes im Freien mit bedingt. Darüber hinaus präsentieren in dieser Zeit auch Künstlerinnen ihre spezifische Sicht auf das spielende Kind.

Die lange in Paris tätige Amerikanerin Mary Cassatt (1845–1926) bringt mit einer Darstellung „Spielender Kinder am Strand" (Abb. 96) von 1884 einen besonderen Ort vor Augen.[534] Zwei kleine Mädchen spielen versunken mit Eimer und Schippen im Sand. Keine der beiden beachtet den Betrachter; das hintere Mädchen ist sogar von ihm abgewandt gezeigt. Die vornehme Kleidung, die aus einem dunklen Kleidchen sowie einer weißen Schürze besteht, weist sie als Kinder der gehobenen Schicht aus. Nur Mitglieder der wohlhabenden Gesellschaftsschichten konnten sich den im 19. Jahrhundert populär gewordenen Urlaub an der See – in Deutschland „Sommerfrische" genannt – leisten.

Mit kräftigen Farben und einem breiten Pinselstrich zeigt Cassatt die Beiden in einem engen Bildausschnitt, der von psychologischer Schärfe zeugt. Es gelingt ihr so, die Versunkenheit der Kinder zu verbildlichen. Die noch kleine kindliche Erfahrungswelt wird durch das Meer im Hintergrund – das trotz des engen Bildausschnitts im oberen Drittel sichtbar wird – kontrastreich betont. Deutlich sind die Bezüge zum französischen Impressionismus zu bemerken, wenngleich Cassatt die Objekte nicht gänzlich in farbige Flecken auflöst, sondern gerade die Körpervolumen der beiden Kinder wiedergibt. Physiognomie und Gestaltung der Körper zeigen, dass sich die Künstlerin intensiv mit Kindern und ihren Spielen auseinandergesetzt hat, um sie so darstellen zu können. Die Rundlichkeit der Glied-

[533] Vgl. Zelger (1977), S. 34.

[534] Ein anderes Werk mit diesem Motiv ist „Toilers of the Sea" von Edmond Adolphe Rudaux (1840–1914) aus dem Jahr 1879.

maßen, der etwas ungeschickte Umgang mit der Schaufel und die geröteten Wangen auf dem ernsten Gesicht des vorderen Kindes bezeugen dies aufs Trefflichste. Besonders in den 1880er Jahren war das Motiv des Kindes, überwiegend zusammen mit der Mutter oder der Familie, ein zentrales Thema in Cassatts Malerei.[535]

Auch im Œuvre der befreundeten Malerkollegin Berthe Morisot (1841–1895) ist ein Beispiel zu finden, das ein Kind am „Strand in Nizza“[536] im Jahr 1882 zeigt. Mit einem groben und fleckigen Pinselduktus ist das Mädchen in einem weiten Bildausschnitt mit seinem Eimer und Ball gezeigt, sodass die Bucht mit den umstehenden Gebäuden zu erkennen ist. Durch die aufrechte Haltung des Kindes, die Platzierung auf der Mittelachse sowie den Farbakzent des dunkelblauen Hutes steht das Kinderspiel im Fokus. Obgleich eine erwachsene Person links auf einem Stuhl dargestellt ist, ist sie durch die Rückenansicht isoliert vom Spiel des Kindes in das Bild gesetzt.

Morisot und Cassatt etablierten sich in einem Beruf, der primär der Männerwelt vorbehalten war und verblieben doch durch ihre Bildthemen in der weiblichen bzw. mütterlichen Alltagssphäre.[537] Im Gegensatz zu den Kinderbildern ihrer männlichen Kollegen zeigen die beiden Künstlerinnen den Blick einer Frau. Von Morisot ist überliefert, dass sie häufiger Kinder skizzierte und malte, meist aus ihrem nahen Lebensumfeld.[538] Dabei sind die Dargestellten nicht detailliert durchgestaltet, sondern mit wenigen, freien Pinselstrichen in ihren kindlich-charakteristischen Zügen erfasst. Jedwede Sentimentalität, aber auch alles Narrative wird damit ausgeblendet. So zu sehen bei Morisots „Kind zwischen Stockrosen“[539] (Abb. 97) von 1881, das ihre Tochter Julie in einem größeren Bildausschnitt und durch eine starke Auflösung der Formen und Oberflächenstrukturen in farbige Tupfen und Striche in einem blühenden Garten in Bougival bei Versailles zeigt.[540] Sie präsentiert eine unkonventionelle Art des Porträts, bei dem die Identifikation des Dargestellten zugunsten der atmosphärischen Wiedergabe der Umgebung zurücktritt. Die Beine sind aufgrund einer Auflösung der Konturen nicht als solche zu erkennen, aber anhand eines dunklen Striches zu erahnen. Umfangen wird das Kind von einem üppigen, blühenden Pflanzenarrangement; im Hintergrund ist ein Zaun zu erkennen. Das Gartentor steht

---

535 Pfeiffer, Ingrid/Hollein, Max (Hrsg.): Impressionistinnen – Berthe Morisot, Mary Casatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt u. a., 22. Februar – 01. Juni 2008. Ostfildern 2008, S. 60 und 75.

536 Berthe Morisot, „Strand in Nizza“, Öl auf Leinwand, 46 x 56 cm, Privatbesitz. Ebd., S. 98.

537 Brahimi, Denise: La peinture au féminin. Berthe Morisot et Mary Cassatt. Paris 2000, S. 6.

538 Moskowitz, Ira (Hrsg.): Berthe Morisot. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Gemälde. Hamburg 1961, S. 15.

539 Möllinger, Ingrid/Ritter, Beate L. (Hrsg.): Couleur et lumière – französische Malerei von 1870 bis 1918. Kat. zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 05. Dezember 2004 – 27. Februar 2005. Bielefeld 2004, S. 61.

540 Ebd., S. 110.

offen, sodass die dahinter liegenden Häuser, Bäume und der Himmel auszumachen sind.

Trotz der Abstraktion bleiben das Motiv und seine Elemente – wenn auch nicht immer in ihrer genauen materiellen Beschaffenheit – erkennbar. Der Blick des Kindes ist auf sein Spielzeug gerichtet, bei dem es sich vermutlich um einen kleinen Ziehwagen mit einem Pferd handeln dürfte. In der Hand scheint ein dünnes braunes Seil zu liegen, das mit dem Wagen verbunden ist. Die Verwendung von Grüntönen, die mit weißen, gelben und roten Farbflecken durchzogen sind, schafft ein atmosphärisch dichtes Gemälde, das das sommerliche Spiel eines Kindes innerhalb eines Gartens überzeugend wiedergibt. Die aufgelösten Konturen im Bereich des Kleidungsstückes vermitteln den Eindruck von kindlichem Aktionismus. Es scheint, als habe das Mädchen gerade mit einem Ruck an dem Seil gezogen. Bei Runge waren die Kinder in kraftvoller Gestalt außerhalb des schützenden Gartens gezeigt. Morisot charakterisiert das Kind durch die weitere Entfernung und die hohen Pflanzen als klein und schutzbedürftig. Dazu spiegelt sich die Sicht auf das Kind im späten 19. Jahrhundert wider, das verhäuslichter unter der Obhut einer Gouvernante oder der Mutter aufwuchs.

Eine ähnliche Situation schildert auch Claude Monet (1840–1926) auf dem Gemälde „Der Garten des Künstlers in Vetheuil“ (Abb. 98) aus dem Jahr 1881. Monet stellte immer wieder Kinder inmitten einer farbenprächtigen, blühenden und lichtdurchfluteten Gartenanlage dar, wie z. B. in dem „Frühstück“[541] von 1873.[542] Im Vordergrund steht sein zweiter Sohn Michel in einem blauen kittelartigen Gewand, vor ihm ein kleiner Holzwagen. Weiter oben auf der Treppe befindet sich sein Stiefsohn Jean-Pierre Hoschede. Durch eine interessante Perspektive ordnet der Künstler das Bildgefüge so an, dass sich etwas schräg auf der Mittellinie die Treppe befindet, die rechts und links von üppigen, fast bis an den oberen Bildrand reichenden Sonnenblumen umfangen wird. Aufgrund des fleckigen, pastosen Farbauftrags sind bei den Personen keine genaueren Details erkennbar, dennoch lassen sie sich identifizieren.

„Das Haus des Künstlers in Argenteuil“ (Abb. 99) aus dem Jahr 1873 bringt eine Landschaft mit Staffage – diesmal allerdings vor dem Haus – vor Augen. Auf einem Platz spielt ein kleines Mädchen, was an dem Kleid mit der schwarzen Schleife zu erkennen ist, mit dem Rücken zum Betrachter mit einem Reifen. Monet ordnet sie ein wenig neben der Mittelachse an, was sie zu dem zentralen Bezugspunkt des Bildes macht. Links im Hintergrund sind weitere Pflanzen und ein großer Baum zu erkennen. Aus dem Haus tritt gerade eine Frau in dunkelblauem Kleid. Das Mädchen hat auf diesem Gemälde viel Platz für seine Spiele. Seine Kleidung scheint bürgerlich und nicht für ausgelassene Beschäftigungen

541 Claude Monet, „Das Frühstück“, Öl auf Leinwand, 160 x 201 cm, Musée D’Orsay, Paris.

542 Vgl. zum Thema der Frühstücksszenen im Impressionismus: Ahrens, Beatrix: Die "Déjeuner"-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir: Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des französischen Impressionismus. Freiburg 2006 (Diss. Freiburg 2007).

geeignet zu sein. Auch dieses Gemälde ist durch die fleckige Malweise, den harmonischen Wechsel aus Licht und Schattenzonen sowie die Staffage ohne narrative Elemente ein charakteristisches Beispiel für Monets Kinderbilder.

Die Beispiele Monets zeigen die Kinder geschützt innerhalb eines Gartens. Häufig sind sie umfangen von der üppigen Natur und wirken somit, wie bei Morisot bereits beobachtet, bei ihren Spielen geschützt. Keines der Kinder ist jedoch in einer stärkeren Bewegung gezeigt wie zuvor bei Agasse oder Morland. Vielmehr spielen die Kinder ruhig und mit sich allein. Erstaunlicherweise brachte der Impressionismus in Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zwar die Etablierung des Genrebildes mit sich, das Kind als autonomes Bildthema konnte sich dabei aber weniger durchsetzen.[543] Die ausgewählten Kinderbilder stehen jedoch im direkten Kontext der gängigen Bildmotive des Impressionismus, die neben Landschaftsbildern Menschen bei ihrer Freizeitgestaltung in den verschiedensten Milieus zeigen. Die Figuren dienen dabei in erster Linie als Staffage. Man kann daher nicht mehr von Genrebildern sprechen, da der anekdotische, narrative Charakter den Gemälden abgeht, zugunsten einer atmosphärischen Wiedergabe.

Gänzlich anders verhält es sich bei „Baby at Play“ (Abb. 100) von Thomas Eakins (1844–1916) aus dem Jahr 1876, das ein spielendes Kleinkind auf außergewöhnliche Weise zeigt. Als ein wichtiger Vertreter des amerikanischen Realismus im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gelingt es ihm sehr überzeugend, seine zweieinhalbjährige Nichte Ella Crowell auf der Terrasse des familieneigenen Hauses in der 1729 Mount Vernon Street beim Spielen darzustellen.[544] In dem längsrechteckigen Format setzt der Künstler die Haltung des kleinen Mädchens sorgfältig durchkomponiert so ins Bild, dass in Form eines rechtwinkligen Dreiecks eine aufsteigende Diagonale von dem ausgestreckten Bein links unten bis zum Kopf nach rechts oben ausgebildet wird. Eakins zeigt es in einer leichten Drehbewegung auf dem Boden sitzend, die verdeutlicht, wie klein das Mädchen noch ist. Als Spielzeuge sind auf dem braunen Steinfußboden ein kleiner Pferdewagen, Bauklötze und eine Puppe zu sehen. Mit fleckigem und schnellem Farbauftrag ist die Umgebung in satten, vermehrt dunklen Grün- und Brauntönen gehalten. Das Mädchen hingegen trägt ein helles Kleidchen und rot-weiß geringelte Strümpfe. Der Künstler bzw. Betrachter befindet sich hier durch den engen Bildausschnitt ganz nah auf einer Ebene mit dem Kind, das in sein Spiel versunken ist. Er darf sich damit eingeladen fühlen, in die Welt des kindlichen Spielens und Lernens einzutauchen und zu beobachten. Das Gemälde ist ein seltenes Beispiel für das frühkindliche Spiel im Freien, das gleich einer Momentaufnahme außerdem auf Augenhöhe mit dem Kind gezeigt ist. Es ist Teil einer

---

[543] Joppien (1988), S. 135.

[544] Goodrich, Lloyd: Thomas Eakins, 2 Bde. Bd. 1. Cambridge u. a. 1982, S. 1 und Prown, Jules David: Thomas Eakins’ Baby at Play. In: Studies in the history of art 18 (1985), S. 123. Parry III, Ellwood C.: Some Distant Relatives and American Cousins of Thomas Eakins’ Children at Play. In: The American art journal 18, Nr. 1 (1986), S. 21.

Reihe, in der der Künstler seine Familie malte. Wie angesichts der Gestaltung des Hintergrundes erkennbar ist, verarbeitet er in diesem Gemälde Eindrücke der französischen Impressionisten, die er während seines Aufenthaltes in Paris kennen lernte.

Auch Pierre Bonnard (1867–1947) zeigt ein Mitglied seiner Familie mit dem „Im Sand spielenden Kind" (Abb. 101) aus dem Jahr 1894. Der französische Künstler offenbart sich mit dieser Arbeit als sogenannter „japanisierender Nabi"[545], was zum einen seine Zugehörigkeit zu der Künstlergruppe der Nabis verdeutlicht und zum anderen seine Neigung zur japanischen Kunst bezeugt. Das Hochformat, das der Künstler häufiger wählte, und die helltonige und reduzierte Farbpalette erinnern an japanische Paravents. Bei dem dargestellten Jungen handelt es sich wohl um einen Neffen Bonnards, der mit Kimono und rasiertem Haar mit dem Rücken zum Betrachter auf dem Boden hockt und mit Schippe und Eimer im Sand spielt. [546] Deutlich heben sich die schwarz-weiß karierte Jacke und die schwarze Mütze vor dem hellen Hintergrund ab. Auf dem schmalen Bildstreifen ist im Hintergrund ein Teil der Spielumgebung auszumachen. Ein Treppenabsatz sowie ein kleiner Baum in einem Blumenkasten lassen darauf schließen, dass das Kind auf dem Vorplatz eines Hauses spielt. Es wird in seinem Tun nicht von anderen Personen gestört und lässt ruhig Sand in den Eimer rieseln. Das Gemälde strahlt dadurch eine große Ruhe und Geschlossenheit aus. In einer ähnlich hellen Farbigkeit, aber mit den formalen Gestaltungsmitteln des Impressionismus, setzte Berthe Morisot das Thema in dem Gemälde „Sandkuchen"[547] aus dem Jahr 1882 um. Hier hockt ein Mädchen am Boden und spielt mit einem Eimer und einer Kanne auf dem sandigen Untergrund. Von der Umgebung sind lediglich die Blumen im Hintergrund zu erkennen.

Bei der Betrachtung wird deutlich, dass sich viele Künstler dem Thema des spielenden Kindes im Freien in Form des Porträts genähert haben. Wie wurde das Motiv im Bereich der Grafik aufgegriffen?

5.3.3. Gebrauchsgrafik

Daniel Chodowiecki führt mit den Illustrationen für Johann Basedows 1774 erschienenes „Elementarwerk" verschiedene Kinderspiele in der freien Natur vor Augen. Die vielen Bewegungsmomente und unterschiedlichen Spielzusammenhänge machen die Blätter zu herausragenden Zeugnissen für die Darstellung des kindlichen Spiels in der Zeit der Aufklärung. Wie anhand der eleganten Kleidung zu erkennen ist, handelt es sich um Kinder aus dem gehobenen Bürgertum, das auch als Zielgruppe des Buches anvisiert war. Die Örtlichkeiten, in denen die Szenen stattfinden, lassen auf parkähnliche, exklusive Anlagen schließen, die von Mauern umgeben und mit allerlei Zierwerk geschmückt sind.

545 Mathieu, Caroline: Musée d'Orsay. Der Museumsführer. Petersberg 2007, S. 110.
546 Ebd., S. 114.
547 Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, Privatbesitz. Abb. in: Pfeiffer/Hollein (2008), S. 89.

Die Kinder vergnügen sich auf Tafel IV (Abb. 102) mit dem besonders in der Zeit des Rokoko beliebten Spiel „Blinde Kuh“ sowie mit Federball und weiteren Ballspielen. Aus dem Schema heraus fällt die Szene rechts unten aufgrund der formeller und steifer scheinenden Kleidung. Hier spielen sechs Jungen im Alter von ca. sechs Jahren auf einer Wiese, die durch die weiter entfernten Bäume sowie ein Haus im Hintergrund nicht abgeschirmt wirkt. In einem aktiven Spiel – was an den wehenden Haaren und Kleidern vom Künstler verdeutlicht wurde – geben sich die Jungen dem Reifen- und Kreisel-Schlagen sowie dem Drachensteigen[548] hin. Sie sind ganz in ihre Spiele vertieft und wirken in ihrem aktiven Verhalten kindlicher als auf den zuvor genannten Beispielen aus der Malerei. Auch die Darstellungen auf Tafel V (Abb. 103) zeigen sehr aktionsreiche und bewegte Spielszenen, in denen die Jungen mit militärischem Spielzeug hantieren, während die Mädchen kegeln oder zusammen ausgelassen im Kreis tanzen. Hier zeigt sich trotz der gemeinsamen Spielsituation sehr deutlich eine geschlechtsspezifische Trennung der Spiele und des Spielzeugs. Während die Mädchen z. B. schaukeln und einen Kinderwagen mit einem jüngeren Kind darin ziehen, sitzen die Jungen auf einem prächtigen Schaukel- bzw. Steckenpferd und scheinen eine Schlacht nachzuspielen.

Chodowiecki vermag es auf ausgezeichnete Weise, die divergierenden kindlichen Bewegungen bei den Spielen wiederzugeben und atmosphärische Umgebungen zu gestalten. Dabei spiegelt sich in den Darstellungen ein gewandeltes bürgerliches Selbstverständnis ebenso wider, wie die Nachahmung der gängigen Vergnügungen der Erwachsenen.[549] Die Gesichtszüge der Kinder wirken jedoch zum Teil stereotyp und in Verbindung mit der beengenden Kleidung und den Perücken hin und wieder noch wie kleine Erwachsene. Die Darstellung des kindlichen Wesens erreicht dennoch mit Chodowiecki eine neue Stufe und Qualität. Denn bei den Szenen mit typischen Beschäftigungen wie mit Puppen, Drachen und Kreiseln ist ein auffälliger Unterschied in der Gestaltung der Kinder zu bemerken gegenüber den Spielen, die gleichermaßen von Kindern und Erwachsenen gespielt wurden. So wirken interessanterweise Bewegungen und Gesichtszüge viel erwachsener bei Spielen wie „Blinde Kuh“, Federball oder dem Tanz.

Die Illustrationen aus Basedows „Elementarwerk“ galten der heimischen Belehrung von kleinen Kindern durch Anschauung der gewünschten Verhaltensformen. Sie standen demnach wie die Beispiele der vorangegangenen Kapitel in einem zweckgebundenen Kontext von Bild und Inhalt. Bereits in Johann Amos Comenius’ „Orbis sensualium pictus“ von 1658 fanden sich anschauliche Abbildungen, die ebenfalls dem kleinen Leser die Welt erklären sollten. Anders als Comenius ging Basedow in der Zeit der Aufklärung aber nicht mehr von einer

548 Ein frühes Beispiel für die Darstellung eines Drachens findet sich in dem Buch zur Kriegskunde Bellifortis, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. Ms. Philos. 63, f 105r. Abb. in: Willemsen (1998), S. 126.

549 Ledderhose, Maria: Daniel Chodowiecki und die Pädagogik im 18. Jahrhundert. Köln 1982 (Diss. Köln 1982), S. 108.

weltumspannenden göttlichen Ordnung aus, sondern von der Ordnung des Verstandes.[550] Dies zeigt sich u. a. daran, dass die Spiele nicht mehr mit schriftlichen Erläuterungen versehen und einen demonstrativen, lehrhaften Charakter besitzen, sondern natürlicher wirken.

Noch sichtbar in der Tradition von Basedows „Elementarwerk" und Chodowieckis Stichen zeigt sich der Kupferstich „Topfschlagen"[551] (Abb. 104) von Johann Benedikt Wunder (1786–?) aus den Jahren um 1820. Er stammt aus dem „Mannigfaltigen Kinder- und Lesebuch zum Nutzen und Vergnügen für die Jugend". Fünf bürgerliche Jungen und ein Mädchen unterschiedlichen Alters spielen hier in einem durch eine Mauer umgebenen Garten Topfschlagen. Links im Bild wurden einem Knaben die Augen verbunden, und er schlägt mit einem Stock nach einem Tonkrug. Die anderen Kinder stehen gespannt um ihn herum; ein Junge hat erfreut die Arme erhoben. Der Älteste lehnt lässig an der Wand – für ihn scheint das Spiel bereits seinen Reiz verloren zu haben –, während der Jüngste auf einem Steckenpferd sitzt. Wunder zeigt die Gruppe bei einem Spiel, das im Übermut auch gefährlich werden kann, wenn eines der Kinder zu heftig und unkontrolliert um sich schlägt. Diese Knaben jedoch verstehen es offenbar, dem Spiel sittsam nachzugehen. So präsentiert Wunder dem kleinen Leser – auch hier wieder vor einem pädagogischen Hintergrund – gesellschaftlich erwünschtes Verhalten.[552] Es gelingt ihm, vor den Augen des Betrachters eine geschützte und unbeschwerte Spielatmosphäre zu entfalten. Das kindliche Wesen wird durch die weiche Modellierung der Gesichtszüge kenntlich. Trotzdem wirken die Kinder in ihrer formellen Gewandung und den Bewegungen bzw. Körperhaltungen recht erwachsen. Ihre Gesichter sind stereotyp gestaltet, sodass sich alle Figuren gleichen und nur durch Größe und Kleidung im Alter unterschieden werden können. Dies sollte eine Identifizierung der Leser mit den Abgebildeten vereinfachen. Der sich verbreitende neue Umgang mit Kindern, die biedermeierliche Intimität und das eingeschränktere Bewegungsfeld für Kinder, das sich in einer tendenziell verhäuslichten und behüteten Kindheit niederschlug, werden deutlich.

Aus dem Bereich der populären Bilderbogen soll „Der Spielplatz"[553] (Abb. 105) aus den Jahren 1835–1837 herausgegriffen werden.[554] Er zeigt ein ausgelasseneres Spiel auf einer großen ländlichen Fläche. Die Stadt, woher die Kinder kommen, ist im Hintergrund zu erkennen. Vielfältige Spiele, die bereits auf anderen Beispielen zu sehen waren, werden hier konzentriert dargestellt. Links

---

550 Vgl. Ledderhose (1982), S. 34.

551 Pressler (1980), S. 176.

552 Ebd., S. 173.

553 Fließ, Ulrich: Bilderbogen – Kinderbogen. Populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts. Begleitheft zur Ausst. des Historischen Museums am Hohen Ufer in Hannover, 1980. Hannover 1980, S. 57.

554 Ganz ähnliche Illustrationen finden sich immer wieder in Bilderbögen und Kinderbüchern. Ein anderes Beispiel ist „Knaben-Belustigung" und „Kinder-Belustigungen" aus dem Jahr 1827 von Moritz von Schwind (1804–1821/23).

treibt ein kleiner Junge mit gesenktem Kopf einen großen Reifen mit einem Stab an. Neben ihm stehen zwei Jungen in Rückenansicht und beobachten das Aufsteigen des Drachens, einer von ihnen trägt selbst ein solches Spielzeug über der Schulter. Im Gegensatz zu Spitzweg nimmt der Papierdrache hier einen größeren Raum auf der Bildfläche ein. Ein weiterer Junge liegt rechts auf dem Boden. Er hält eine Windmühle in der Hand und beobachtet gebannt das Treiben. Links im Hintergrund spielt eine Gruppe von sechs Jungen mit einem Ball.

Die unterschiedlichen Bewegungsmomente sowie Gestik und Mimik vermitteln große Lebendigkeit. Darüber hinaus betonen die Weite der Landschaft, die Staffelung der Bildebenen und der niedrige Horizont ein Gefühl von kindlicher Unbeschwertheit. Durch die Nähe der Figuren im Vordergrund und durch die Rückenansicht wird der Betrachter gewissermaßen in die Szene eingeführt und hineinversetzt. Auch dieses Blatt diente als Anschauungsmaterial und spiegelt die „wohlgeordnete Welt des Bürgertums oder aber höherer Gesellschaftsschichten wider, deren Kinder ein behütetes Dasein führten und deren kleines Reich Teil des häuslichen überschaubaren Lebenskreises der Großen war, in dessen Ordnung man die Kleinen mit leicht erhobenem Zeigefinger hineinführen wollte“.[555]

Auf den bisherigen Beispielen wurden mit einem Schaucharakter viele verschiedene Spiele in einem Bild vereint. Ein einzelnes, bisher nicht vertretenes Kinderspiel zeigt James Tissot in der Grafik „Le petit Nemrod“[556] (Abb. 106) von 1886. Ein Junge, der Sohn Cecil seiner Lebensgefährtin Kathleen Newton, sitzt etwas links von der Mittelachse mit Hut und Degen, den er gerade wieder in die Scheide steckt, auf einem Rollpferd. Zu seinen Füßen liegen drei Mädchen, zwei von ihnen mit Tierfellen bedeckt. Der kleine Jäger in der Rolle der biblischen Heldengestalt Nimrod scheint in diesem Rollenspiel die „wilden Tiere“ gerade erlegt zu haben.[557] Links im Hintergrund sitzt etwas abseits eine Frau auf einer Bank und geht einer Handarbeit nach. Der Künstler zeigt die Szene sehr nah im Vordergrund, etwa auf Augenhöhe des Jungen. Eben dadurch und durch den direkten Blickkontakt des fast parallel zum unteren Bildrand liegenden Mädchens fühlt sich der Betrachter in die Szene involviert. Die stilistischen Mittel sind so gewählt, dass die Szene sehr lebensnah wirkt. Deutlich sind auch bei diesem Beispiel die schon mehrfach aufgezeigten unterschiedlichen Geschlechterrollen auszumachen: der aktive, kämpferische Junge und die passiven Mädchen. Die Kinder erscheinen durch die kontrastreiche Licht- und Schattenmodellierung sehr kraftvoll und aktiv.

Die Illustration „Verstecken“ (Abb. 107) von E. Voigt aus dem Jahr 1889 vermittelt hingegen ein durch die formale Gestaltung und die zarten Farben idyllischeres Bild des beliebten Kinderspiels. Vier Kinder im Alter von ca. sechs bis neun Jahren spielen Verstecken in einem Garten. Begrenzt wird die Szenerie

[555] Fließ (1980), S. 22.
[556] Marshall/Warner (1999), S. 119.
[557] Ebd., S. 118.

im Hintergrund durch die Angabe von Häusern und einer weißen Mauer mit einem Eisentor links. Es handelt sich also vermutlich um ein Stadthaus. Im Vordergrund lehnt das älteste Mädchen mit den Händen vor den Augen an einem Obstbaum, während die anderen drei Kinder in der näheren Umgebung ihre Verstecke hinter Bäumen und Sträuchern einnehmen; dabei behalten sie das zählende Mädchen im Auge. Vor dem Stamm im Vordergrund sind einem Stillleben gleich zwei Stühle mit Gegenständen, wie einer Puppe, einem Schirm sowie einem Hut, arrangiert. Auf dem Boden liegen ein Ball und ein weiterer Hut. Die Kinder tragen für ihr ausgelassenes Spiel, anders als man erwarten würde, repräsentative und helle Kleidung, die nicht dafür geeignet scheint. Dennoch weist sie keine Flecken oder Risse auf, was auch in diesem Fall den kleinen Lesern vermittelt, dass auch draußen gesittet gespielt werden kann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass im Bereich der Grafik das Motiv des Kinderspiels im Freien sehr stark mit pädagogischen Interessen verknüpft war. Außerdem sind auffallend häufig mehrere Spiele auf einem Blatt in Form einer Übersicht vereint, zum Teil wie bei Chodowiecki auch in einzelnen Szenen. Mädchen und Jungen sind dabei in der Regel mit unterschiedlichen Spielen beschäftigt, wobei die Jungen meist die aktiveren Spiele ausführen.

Insgesamt ist das spielende Kind in der freien Natur bzw. im öffentlichen Raum, wie Kapitel 3 gezeigt hat, kein neues Motiv. Dennoch ist es augenfällig, dass gerade im späten 18. und besonders im 19. Jahrhundert im Verhältnis zu den zuvor analysierten beiden Motivkreisen des Kinderzimmers bzw. der familiären Wohnräume sehr viele Darstellungen mit spielenden Kindern im Freien entstanden. Sie spiegeln ein neues Lebensgefühl und innovative Erziehungsformen wider und geben einen Eindruck von deren praktischer Umsetzung. Waren es im Mittelalter und der Frühen Neuzeit wohl in erster Linie materielle Gründe, wie die beengten und dunklen Wohnräume, die die Kinder und auch die Erwachsenen ins Freie trieben, so begründeten im späten 18. und 19. Jahrhundert u. a. eine Neubewertung der Natur und die positive Auffassung des Bewegungsspiels den Aufenthalt der Kinder im Freien. Das durch Rousseau vertretene Prinzip der Natur als Lehrerin des Kindes bzw. des Menschen und die weitreichenden Folgen der Aufklärung im Sinne eines freiheitlicheren Persönlichkeitsdenkens, auch gefördert durch die Revolutionen in Europa, schlugen sich im alltäglichen Leben und damit in der Darstellung des Kindes als Spiegelbild der Gesellschaft nieder. Das Motiv des spielenden Kindes in der freien Natur eignete sich für die Künstler über die Darstellung des Kinderspiels hinaus, spezifische Zuschreibungen an die Kindheit zu veranschaulichen. Die Kulisse kann dabei zum einen die Naturverbundenheit und Naturnähe des kindlichen Wesens betonen und gleichzeitig auch die gesellschaftlich auferlegten Grenzen aufzeigen.

Die Vergleichsreihe hat sichtbar werden lassen, dass die Kinder sehr häufig in dem geschützten Bezirk einer Gartenanlage mit ihren Spielen gezeigt werden. Obgleich durch die gewählten Bildausschnitte nicht immer viel von der Umgebung zu identifizieren ist, lassen sich doch meist Wege und einzelne Bäume und

Pflanzen ausmachen. Das besondere Interesse der Impressionisten an der Landschaftsdarstellung bringt auch im Hinblick auf die Staffagefiguren, wie z. B. die Kinder, neue Darstellungsmodi mit sich, wobei die narrativen Elemente bedeutend an Gewicht verlieren. Darüber hinaus fand sich das Spiel mit Sand zum einen an einem Strand, zum anderen mit dem sandigen Boden von Wegen oder Vorplätzen. Die dargestellten Spiele sind vielfältig und entstammen häufig dem Bereich der Bewegungsspiele. Während im Bereich der Grafik viele verschiedene Spiele gezeigt sind, findet sich in den Gemälden nur eine beschränkte Auswahl. Neben dem Drachen sind es meist Reifen, Eimer und Bälle, mit denen sich die Kinder beschäftigen. Die Jungen haben, wie schon für den innerhäuslichen Bereich zu bemerken war, häufig Spielmittel aus dem Bereich des Militärs bei sich.

5.4. Resümee

Als Ergebnis lässt sich abschließend über die Darstellung des Wohn- und Spielmilieus des bürgerlichen Kindes im späten 18. und 19. Jahrhundert festhalten, dass nur selten spielende Kinder in einem erkennbaren Kinderzimmer dargestellt wurden. Auch handelt es sich dabei nur in wenigen Fällen um Porträts wie bei Uhde. Mehr Aufschluss konnten Darstellungen aus dem Bereich der Gebrauchsgrafik geben, wobei hier die Sparten der Bilderbuchillustrationen und Bilderbögen besonders herausragen. Dort wurden diese Themen unter besonderen pädagogischen Aspekten aufgegriffen. Sie sprachen in ihrer idealisierten und trotzdem realitätsbezogenen Gestaltung direkt ihre Zielgruppe an und geben Einblicke in die mögliche Ausstattung, Größe und den Gebrauch bürgerlicher Kinderstuben.

Spielende Kinder in den elterlichen oder anderweitigen Wohnräumen finden sich dagegen bedeutend häufiger. Bemerkenswert ist, dass das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten bei diesem Motivkreis recht weit gefächert ist. Der in Kapitel 4 skizzierte Rückzug der Familie und die Konzentration auf die Kinder sind dabei erkennbar. Häufig werden die Kinder auf Einzelporträts mit Kindermöbeln gezeigt, die an einer Stelle des Raumes für sie zur Verfügung stehen. Diese Spielszenen sind außerdem meist eingebettet in Familien- und Gruppenporträts, in denen das kindliche Spiel betont wird und zur Belebung und Attraktivität der Darstellung entscheidend beiträgt. Die Darstellung des Spiels übernimmt die Funktion, das eigene Selbstverständnis der bürgerlichen Familien zu unterstreichen. Interessant ist auch, wie viel Raum die Kinder innerhalb des Bildausschnittes einnehmen. „Der kleine Trompeter“ (Abb. 72) zeigt eindringlich, mit welcher Dominanz er sich das Zimmer aneignet. Andere Kinder, wie die „Tochter der Familie Lieth“ (Abb. 71) oder Liebermanns Tochter Käthe (Abb. 75), erhalten auf den Gemälden ihren Spielplatz hingegen in einer Ecke des Zimmers. Inwieweit die Bilder real existierende Räume abbilden, konnte bis auf die Einzelfälle von Larsson (Abb. 64) oder mutmaßlich von Clammer (Abb. 57) nicht fest-

gestellt werden. Sie geben aber dennoch Aufschluss über gängige Wohn- und Einrichtungsverhältnisse. Auch die Anzahl und Vielfalt der Spielmittel variiert in den Beispielen. Während sich einige Kinder, wie bei Linde-Walther, mit diversen Spielmitteln ausbreiten können, nutzen andere Kinder nur wenige Dinge oder funktionieren Vorhandenes in ihrer Fantasie für die Spiele um. Auffällig ist, dass viele der Spiele und Spielzeuge – wie Blinde Kuh, das Pferd, der Reifen – die Jahrhunderte überdauert haben und immer wieder abgebildet wurden. Inwiefern die Spiele und Spielzeuge gängig waren, soll in Kapitel 6.3 geklärt werden.

Die Darstellung von Kindern in der freien Natur umfasst den dritten großen Motivkreis und zeigt die vielfältigsten Spielmöglichkeiten. Die Darstellungen nehmen sichtbar die Tradition des Motivs und der angegebenen Spielmittel auf, wie sie in Kapitel 3 bereits zu sehen waren. Die Beispiele haben spielende Kinder zum überwiegenden Teil im Freien oder vor einer nicht näher zu bestimmenden oder neutralen Kulisse gezeigt. Nur wenige Künstler, wie Veit, Breu oder der Hausbuchmeister, haben die Szenerien in ein detailliertes Raumgefüge platziert. Diese Tendenz änderte sich sichtbar, als gegen Ende des 18. und dann vermehrt im 19. Jahrhundert die spielenden Kinder häufig in einem erkennbaren Wohnraum allein oder mit der Familie dargestellt wurden. Auch das Hinzutreten des Kinderstubenmotivs fällt in diesen Zeitraum. Es ist signifikant, wie sich die mentalitätsgeschichtlichen Veränderungen direkt in der Darstellung des spielenden Kindes niederschlugen.

Ähnlich wie bei dem Spiel in den elterlichen Wohnräumen finden sich bei der Wiedergabe im Freien häufig Darstellungen aus dem Bereich des Porträts mit genrehaften Zügen. Besonders aus England sind viele Beispiele überliefert, die den zeittypischen Geschmack des Freilandporträts aufnehmen. Der Porträttypus des Conversation Piece zeigt dabei in zwangloser Weise Kinder des gehobenen Bürgertums in Gruppen- und Familiendarstellungen.[558] Die französischen Impressionisten haben Landschaften mit spielenden Kindern geschaffen, in denen die Figuren aber vielfach nur mehr als Staffage eingesetzt sind. Die Betrachtung hat darüber hinaus sichtbar gemacht, dass sich für den deutschsprachigen Raum im Verhältnis weniger Beispiele aufzeigen lassen, die die Aspekte des bürgerlichen Kindes im Freien zeigen.

Das Motiv des spielenden Kindes war gewiss über die drei hier herausgearbeiteten Kategorien und die Eingrenzung auf das bürgerliche Milieu hinaus ein gängiges Thema. Es handelt sich dabei allerdings um Darstellungsformen, die nicht das alltägliche oder bürgerliche Kinderspiel mit sichtbarem Bezug zu einem Wohn- und Lebensumfeld zeigen, sondern das Motiv im Rahmen von z. B. allegorisch-satirischen Themenkomplexen, repräsentativen Porträts oder Genreszenen des bäuerlichen oder ärmlichen Milieus aufnehmen. Diese Werke mussten

---

[558] Vgl. dazu: Lerche, Christine: Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany. Weimar 2006 (Diss. Göttingen 2004).

im Hinblick auf Uhdes „Kinderstube“ und die Fokussierung auf das bürgerliche Milieu ausgeklammert werden.[559]

Ob die visuellen Befunde der analysierten Beispiele mit sachkulturellen und schriftlichen Quellen übereinstimmen, soll das folgende Kapitel klären.

[559] Beispielhaft dafür sei jedoch der Fries mit der Darstellung spielender Kinder im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin von Wilhelm von Kaulbach (1804–1874) genannt. Die erhaltenen Fresken entstanden in den Jahren 1847–1866 im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. und zeigen in parodistischer Manier Kinder als Protagonisten bei Ereignissen der ägyptischen, griechischen und römischen Geschichte. Vgl. Kümmel, Birgit (Hrsg.): Kinderwelten der Malerdynastie Kaulbach. Kat. zur Ausst. in Schloß Museumsverein Bad, 17. Mai – 20. Juli 2003. Bad Arolsen 2003, S. 10 und Abb. 13. Arolsen. Ebenso findet sich ein sogenannter „Kindlfries“ im italienischen Saal der Landshuter Stadtresidenz des Herzogs Ludwig X., das zwischen 1536 und 1543 errichtet wurde.

6. Lebenswelt und Spielmilieu im Bild: Realistische Dokumentation oder ideale Projektion?

Das Kapitel widmet sich der eingangs gestellten Frage, inwieweit das Bild der „Kinderstube“ Fritz von Uhdes und die in Kapitel 5 zum Vergleich angeführten Beispiele aus einem Zeitraum von knapp 100 Jahren mit den lebensweltlichen Konditionen von Kindern in Beziehung zu bringen sind. Stimmen die bei Uhde dargestellte Spielumgebung und Sachkultur, die Spielmittel und Kleidung der Kinder mit den zeitgenössischen Quellen und anderen Gemälden überein oder gibt es Unterschiede? Unter Berücksichtigung der in Kapitel 5 vorgestellten Beispiele und durch die Einbeziehung der sachkulturellen und schriftlichen Überlieferungen soll untersucht werden, wie die Lebenswelt bürgerlicher Kinder im späten 18. und 19. Jahrhundert ausgesehen hat. Stand ihnen eine Kinderstube zur Verfügung, und wie konnte diese im Detail eingerichtet gewesen sein? Darüber hinaus sind auch die Kleidung der Kinder sowie die dargestellten Spielmittel von Interesse, da sich bereits anhand der in Kapitel 3 und 5 vorgestellten Gemälde und Grafiken durch die Jahrhunderte hindurch zahlreiche Kontinuitäten bei der Benutzung des Spielzeugs, aber auch Veränderungen hinsichtlich der damit verbundenen Aussage gezeigt haben.

Ziel der Analyse ist es, ein möglichst umfassendes Verständnis der „Kinderstube“ im Kontext ihrer Entstehungszeit und in Bezug auf die inhaltliche Reichweite zu ermöglichen. Die Einbindung und Befragung der sachkulturellen

Zeugnisse und literarisch-pädagogischer Quellen versteht sich neben der eingehenden ikonografischen Untersuchung und Einordnung des Motivs als Beitrag zu einer Rekonstruktion bürgerlichen Kinderlebens im späten 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland bzw. Europa.

6.1. Ein eigenes Zimmer für die Kinder – Ideal oder Alltag?

War es im späten 19. Jahrhundert üblich, dass Kinder ein eigenes Zimmer zum Spielen und Schlafen zur Verfügung hatten, wie Uhde es auf seinem Bild zeigt? Wenn ja, welche Funktion besaß dieser Raum im Allgemeinen und welche Bedeutung wurde ihm von Pädagogen und Eltern beigemessen?

Zu Beginn muss darauf verwiesen werden, dass die Literatur zum Thema Kinderzimmer nicht sehr erschöpfend ist und weiterer Analysen bedarf. Neben der volkskundlichen Untersuchung von Ingeborg Weber-Kellermann ist vor allem die neuere Studie von Renate Gehrke-Riedlin grundlegend zu nennen. Beide machen deutlich, dass es sich aufgrund der wenigen überlieferten Quellen zu Kinderstuben aus dem 19. Jahrhundert schwierig gestaltet, allgemeingültige Aussagen über deren Existenz, Verbreitung und Aussehen zu treffen. Neben der Auswertung von Wohnungs- bzw. Häusergrundrissen dienten ihnen Hinweise in pädagogischen Büchern und der Ratgeberliteratur sowie autobiografische Berichte[560] als zentrale Anhaltspunkte. Ein kleines Kapitel über Gestalt und Ausstattung von Kinderzimmern in England – mit Fokus auf dem adligen Stand –, der sogar die Wanddekoration näher beleuchtet, findet sich bei Kevill-Davies[561]. Wie schon festgestellt wurde, ließen sich außerdem auch nur äußerst wenige Beispiele aus dem Bereich der Malerei und Grafik ausfindig machen, die zur Klärung der eingangs gestellten Fragen beitragen können. Dennoch, die Autorinnen bieten Fakten, die sich aufgrund der gesellschaftlichen Voraussetzungen der Zeit auch verallgemeinern lassen dürften.

6.1.1. Existenz und Funktionen von Kinderstuben in Deutschland

Weber-Kellermann kam 1991 in ihrer volkskundlichen Untersuchung noch zu dem Ergebnis, dass sich die Bereitstellung eines eigenen Raumes für Kinder erst im 19. Jahrhundert mit der Epoche des Biedermeier herausgebildet hat.[562] Elf Jahre später konnte Gehrke-Riedlin[563] aufgrund eigener Forschungsergebnisse

[560] Diese finden sich in konzentrierter Form bei Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kinderstube. Frankfurt a.M./Leipzig 1991. Sie lassen sich aber leider inhaltlich nicht auf ein Kinderzimmer für Mädchen im späten 19. Jahrhundert beziehen.

[561] Kevill-Davies (1991), S. 125ff.

[562] Weber-Kellermann (1991), S. 138.

[563] Gehrke-Riedlin, Renate: Das Kinderzimmer im deutschsprachigen Raum. Eine Studie zum Wandel der häuslichen Erfahrungswelt und Bildungswelt des Kindes. Göttingen 2002 (Diss. Göttingen 2002).

diese Feststellung widerlegen. Anders als zuvor angenommen, konnten Architekturanalysen und autobiografische Texte zeigen, dass bereits im 18. Jahrhundert der Begriff der „Kinderstube" in Deutschland gängig war.[564] Einzelne Quellen weisen sogar daraufhin, dass es zuvor im späten 16. bzw. im 17. Jahrhundert vereinzelt sogenannte „Kinderkammern" in der städtischen Oberschicht gegeben hat. Diese scheinbare Differenz der Forschungsergebnisse lässt sich wohl so erklären, dass Weber-Kellermann ihre Datierung für das Aufkommen von Kinderstuben von dem Begriff „kindgerecht" aus einer modernen Perspektive abhängig gemacht haben dürfte.

Die von Gehrke-Riedlin aufgezeigten Beispiele setzen mit dem Jahr 1720 ein, wobei in der Folgezeit auch vielfach der Begriff „Kinderkammer" zu finden ist, die neben der Funktion als Schlafkammer auch als Unterrichtsstube definiert wurde.[565] Seit 1750 scheint es dann besonders in Akademikerfamilien häufiger Kinderstuben gegeben zu haben.[566] Im 18. Jahrhundert hatte das Zimmer, sofern vorhanden, primär die Funktion eines sicheren Aufbewahrungsortes für Kleinkinder und Säuglinge, wo man sich um sie kümmerte und sie erzog.[567] Mit Beginn der Aufklärung und dem damit verbundenen neuen, individualisierten Menschenbild und einem gewandelten Verständnis des Kindes als eines „natürlichen Wesens" wurden im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert schließlich die Stimmen von Pädagogen laut, die eine Abschottung des Kindes von der schädlichen Außenwelt – auf gesundheitlich-hygienische Aspekte bezogen – forderten. Man beklagte überdies, dass die Kinder sich zu viel in engen, dunklen und stickigen Räumen aufhielten. Der Pädagoge Theodor Struve (1816–1886) forderte daher einen eigenen Raum für Kinder, der der beste des Hauses sein sollte: hell, gut belüftet und sonnig.[568] In der Regel war es aber so, dass Eltern und Kinder einen oder wenige Räume gemeinsam bewohnten und dort ihren Tätigkeiten nachgingen. Friedrich Jacobs (geb. 1774) vermerkte in der Rückschau auf seine Kindheit in einer Zeit, in der sich die Verhältnisse langsam zu ändern begannen:

„Aber die Genüsse, in denen die heutige Kinderwelt aufwächst, waren der damaligen noch fremd, und sie vermisste nicht, was sie nicht kannte. Weitläufige Wohnungen, welche die Glieder der Familie von einander hielten, waren nicht häufig; und wer solche besaß, machte doch nur bei seltnen Gelegenheiten von ihrem Umfange Gebrauch. Meist waren Eltern und Kinder in einem Zimmer vereinigt; die Kinder arbeiteten und spielten unter den Augen der Eltern; und ein großer Theil der Erziehung bestand in diesem Zusammenleben."[569]

---

[564] Dazu: Gehrke-Riedlin (2002), S. 34.

[565] Ebd., S. 35 und 48. Ariès (2003), weist auf S. 82 das Auftauchen dieses Begriffs für den französischen Raum schon für das 14. Jahrhundert nach, wo mit Putten-Fresken geschmückte Räume so bezeichnet wurden.

[566] Gehrke-Riedlin (2002), S. 36.

[567] Ebd., S. 69.

[568] Ebd., S. 42.

[569] Jacobs, Friedrich: Vermischte Schriften, Bd. 7. Leipzig 1840, S. 7f.

Das frühe 19. Jahrhundert schuf mit der schon erörterten neuen Denk- und Lebensweise des Biedermeier die Idealvorstellung einer Kinderstube sowie die Etablierung innerhalb der Wohnräume bürgerlicher Familien.[570] „Das Vorhandensein eines Raumes mit der eindeutigen Funktionsbestimmung ‚Kinderzimmer' ist ein Anzeiger für den Bedeutungswandel der Kindheit, gleichzeitig auch für die ausdrückliche Anerkennung der spezifischen Eigentümlichkeiten des ‚Kindlichen'."[571] Die bereits vorgestellte Grafik von Johann Michael Voltz (Abb. 66) ist ein gutes Beispiel dafür, wie man sich eine ideale Kinderstube im frühen 19. Jahrhundert vorstellte und propagierte.[572] Wenn dies auch nur für einen sehr kleinen Teil der Bevölkerung der Realität entsprach, so erfreute sich die Idee der „guten Kinderstube" doch großer Beliebtheit und wurde, wie wir es auch heute noch sprichwörtlich kennen, zum Synonym für gute Erziehung. Adalbert Stifter (1805–1868) lässt in seinem Buch „Der Nachsommer" (1857) den Ich-Erzähler berichten: *„Mein Vater hatte zwei Kinder, mich den erstgeborenen und eine Tochter, welche zwei Jahre jünger war als ich. Wir hatten in der Wohnung jedes ein Zimmerchen, in welchem wir uns unseren Geschäften, die uns schon in der Kindheit regelmäßig auferlegt wurden, widmen mußten, und in welchem wir schliefen. Die Mutter sah da nach und erlaubte es uns zuweilen, daß wir in ihrem Wohnzimmer sein und uns mit Spielen ergötzen durften.'*[573] Der Autor macht deutlich, dass es für beide Kinder einen Raum gab, der auch als Schlafstube genutzt wurde. Für ihre Spiele war es den Kindern jedoch offenbar angenehmer, bei der Mutter in den Wohnräumen zu sein.

Während es sich zu Beginn der Entwicklung bei der Kinderstube noch eher um einen Raum zum Schlafen und der Kleinkinderpflege gehandelt hatte, kamen nach und nach mit der veränderten Einstellung zum Kind auch weitere Funktionen hinzu wie die Nutzung als Studierstube und später als behagliches Spielzimmer.[574] Sichtbar wird dieser Funktionswandel anhand der sich ändernden Einrichtung und Zweckzuschreibung. Die Nutzung als Studierstube trat im 19. Jahrhundert deutlich zugunsten einer Spielstube zurück, in der – die jeweiligen Bedürfnisse berücksichtigend – die Kinder auf ihr späteres gesellschaftliches Leben spielerisch vorbereitet wurden. Die erkennbare Intimisierung und Privatisierung des Umgangs mit den eigenen Kindern zu Beginn des Jahrhunderts zeigte sich an dem Bereitstellen dieses eigenen Refugiums.[575]

Seit der zweiten Jahrhunderthälfte lassen sich indessen bereits erste, aus heutiger Sicht rückschrittliche Änderungen ausmachen. Im Zuge des ausgeprägten Repräsentationsbedürfnisses der bürgerlichen Schicht in der sogenannten Gründerzeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts verlor die hoch geschätzte Intimität

---

570 Gehrke-Riedlin (2002), S. 51.

571 Kanacher, Ursula: Wohnstrukturen als Anzeiger gesellschaftlicher Strukturen. Frankfurt a.M. 1987, S. 107.

572 Vgl. Weber-Kellermann (1991), S. 26f.

573 Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung, hrsg. von Max Steft. Tübingen 1954, S. 1.

574 Kanacher (1987), S. 257.

575 Gehrke-Riedlin (2002), S. 38, 42.

der Wohnräume ihren zentralen Stellenwert. Die privaten Zimmer nahmen eine untergeordnete Rolle ein, was sich in einem zunehmenden Mangel von behaglichen und kindgerechten Zimmern und einer Abnahme der direkten elterlichen Zuneigung niederschlug. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg etablierten sich Kinderzimmer als dauerhaftes und allgemein gefordertes Refugium für Kinder innerhalb der Wohnräume, was sich bis in die Gegenwart hinein fortsetzt.

6.1.2. Die Etablierung der Kinderstube im 19. Jahrhundert

Fragt man nun nach den Voraussetzungen und Gründen für die zunehmende Verbreitung der Idee, dass Kindern ein eigener Raum für ihre Spiele und zum Schlafen zur Verfügung stehen sollte, so spielen mehrere Komponenten eine Rolle.

In erster Linie hängt diese Entwicklung stark mit der in Kapitel 4.2. erläuterten neuartigen Einstellung des Bürgertums zum Kind zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammen. Spielte sich das familiäre Leben und Arbeiten zuvor in den gemeinsam genutzten Wohnräumen meist auf kleinstem Raum ab, so wurde nun dem Mann, der in der Regel das Geld verdiente, der außerhäusliche Arbeitsbereich zugeteilt, wohingegen für die Frau der häusliche Wohnbereich und damit auch die Erziehung der Kinder zum alleinigen Betätigungsfeld wurde. Die Zeit war geprägt von einer stark „nach innen gerichteten Bürgerkultur", vom „blühenden Geist biedermeierlicher Gemütlichkeit" und einem „unbekannten Wohngefühl für die Familie".[576]

Weiterhin waren der schon erläuterte Aufstieg des Bürgertums im 19. Jahrhundert und sein starker, kulturbestimmender Einfluss von zentraler Bedeutung. Die Isolation von den anderen gesellschaftlichen Gruppen erforderte eine Abgrenzung durch bestimmte Eigenarten, Werte und Normen. Dazu zählten u. a. ein neu entwickeltes und anti-aristokratisches Erziehungsideal und ein neues Kindheitsbild. Dabei darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass auch oder besonders die Bürgerkinder frühzeitig auf ihre späteren gesellschaftlichen Rollen und Positionen, die es ja wie schon erwähnt erst zu erarbeiten bzw. zu erhalten galt, vorbereitet werden sollten.

Damit ist auch der dritte entscheidende Faktor für die Etablierung von Kinderstuben im 19. Jahrhundert benannt. Der abgeschottete und von den Eltern bzw. der Mutter geschützte Raum stellte neben dem Platz für kindliches Spielen auch einen Bereich der gezielten Erziehung und Belehrung dar. Insofern hatten die Bestrebungen und Kindheitsideale des Bürgertums sehr stark den Charakter eines Doppelideals: auf der einen Seite die freie Entfaltung und Entwicklung des Kindes in beschützter Umgebung, auf der anderen Seite aber doch auch die planvolle Erziehung und Vorbereitung des Sprösslings auf das spätere gesellschaftliche Leben.

---

576 Weber-Kellermann (1991), S. 24.

6.1.3. Lage und Einrichtung von Kinderstuben

6.1.3.1. Lage der Kinderzimmer

Kanacher konnte anhand von Architekturgrundrissen über einen Zeitraum von 150 Jahren nachweisen, dass Kinderzimmer in der Regel die kleinsten Räume innerhalb der Wohnungen und Häuser waren und sich in Lage und Größe immer sehr ähnelten.[577] Das frühe 19. Jahrhundert führte mit der zunehmenden Privatheit auch zu einer Funktionstrennung der Wohnräume.[578] Jeder Bewohner beanspruchte nun einen eigenen Raum für sich, was nur in seltenen Fällen – besonders in Bezug auf Kinder und Dienstboten – auch praktisch berücksichtigt wurde.[579] Aus dem frühen 19. Jahrhundert gibt Charlotte Leidenfrost 1827 in ihrem Ratgeber „Die junge Hausfrau vor der Toilette, am Näh- und Putzmachertisch, als Wirthschafterin und Bewirtherin" Auskunft über die Lage des Kinderzimmers bzw. der Schlafstube: *„Es bedarf wohl kaum des Erwähnens, daß wenn Kinder in der Familie sind, diese ganz in der Nähe des Schlafzimmers, wo nicht in demselben schlafen müssen […]"*[580]

Häufig lagen die Kinderzimmer im Dachgeschoss. Ein Auszug aus den Erinnerungen des Berliners Fritz Eberty (1812–1884) verdeutlicht die geringe Wertschätzung einer Kinderstube innerhalb der Raumhierarchie eines wohlhabenden Haushalts zu Beginn des 19. Jahrhunderts: *„Das zweite Stockwerk wurde von meinen Eltern bewohnt. Sie hatten nach vorn ein sehr behagliches dreifenstriges Zimmer mit einem schrägen Glasverschlage für Blumen an einem der Fenster. Ein großer Vorhang schloß die weite Öffnung von doppelter Türbreite, welche den Alkoven, das Schlafgemach der Eltern, mit der Wohnstube verband. Aus dem Alkoven gelangte man in ein kleines Gemach, welches als Speisekammer diente; aus dieser kam man durch die Gesindestube in die Küche und von da durch einen Gang, auf den die Türen von allerlei Vorratskammern und Wandschränken sich öffneten, in den mit dem Vorderhaus gleichlaufenden Hausflügel im Hofe, wo die geräumige freundliche Kinderstube lag."*[581]

Die Ausführungen zeigen, dass das Zimmer sehr weit im hinteren Teil der Wohnung, noch hinter den Räumen der Angestellten, platziert war. Dennoch gab es einen eigenen Raum, der sogar von dem Autor positiv als geräumig und freundlich beschrieben wird. Im späten 19. Jahrhundert entsprach die Platzierung der Kinderzimmer sehr stark dem Charakter der Gründerzeit, was bedeutete, dass das Kinderzimmer sich aus Repräsentationsgründen im hinteren, abgelegenen Teil der

---

577 Kanacher (1987), S. 236f.

578 Saldern, Adelheid von: Im Hause, zu Hause. Wohnen im Spannungsfeld von Gegebenheiten und Aneignungen. In: Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, Bd. 3: 1800–1918. Stuttgart 1997, S. 175.

579 Vgl. ebd., S. 175.

580 Leidenfrost, Charlotte: Die junge Hausfrau vor der Toilette, am Näh- und Putzmachertisch, als Wirthschafterin und Bewirtherin. Ilmenau 1827, S. 174.

581 Eberty, Fritz: Jugenderinnerungen eines alten Berliners. ^{2}1925, S. 112f.

Wohnung, hinter den Elternschlafzimmern zum Hof hin, befand (Abb. 108).[582] Nach außen hin präsentierte sich das Bürgertum durch prunkvoll eingerichtete Eingangsbereiche, Salons und Besucherzimmer als wohlhabend, während die Privaträume sparsamer eingerichtet waren und einen bewussten Kontrast als privaten Rückzugsort darstellten.[583] Die Kinder wurden entgegen den Idealen des frühen 19. Jahrhunderts wieder von der gesellschaftlich-repräsentativen Erwachsenenwelt abgesondert. Die Einrichtung der Zimmer war erneut weniger kindgerecht und die Betreuung vom Aufgabenbereich der Mutter hin zu dem der Dienstmädchen verlagert, das meist mit im Kinderzimmer untergebracht war.[584] Autobiografische Quellen erläutern, dass es durchaus üblich war, wie auch auf Uhdes „Kinderstube" zu sehen ist, dass Kindermädchen die Kinder in ihrem Zimmer betreuten und währenddessen mit Handarbeiten beschäftigt waren.[585] Der Grund für diese Veränderung lag außerdem in der veränderten Wohnsituation, die sich aus dem Anwachsen der Städte durch die Industrielle Revolution ergab.[586] Anstelle von kostspieligen Stadthäusern mietete man nun kleinere Etagenwohnungen an, die weniger Zimmer zur Verfügung hatten.

6.1.3.2. Kindermöbel

Die Literatur bietet nur wenige Hinweise, die Aufschluss über die gängige Einrichtung von Kinderzimmern mit speziellen kindgerechten Möbeln des späten 18. und 19. Jahrhunderts geben. Der Katalogtext der „Münchner Kinderstuben" vermerkt dazu, dass es erst mit den universalen Wohnkonzepten des Jugendstil am Ende des 19. Jahrhunderts auch spezielle zusammengehörige Möbelgruppen für Kinderzimmer gegeben habe (Abb. 109).[587] Während die repräsentativen Möbel für die Räume der Erwachsenen als komplette Ensembles in Möbelgeschäften nach Fabrikkatalogen erworben werden konnten[588], waren die Kinderzimmer, wie Weber-Kellermann betont, in der Realität eher „kombinierte Schlaf- und Spielzimmer", „zumeist ausgestattet mit abgelegten, ererbten und übriggebliebenen Möbeln".[589] Spezielle Kindermöbel gab es allenfalls in Form von Wiegen, Kinderbetten und kleinen Tischen und Stühlen.[590]

---

582 Kanacher (1987), S. 108.
583 Ebd., S. 96.
584 Weber-Kellermann (1997), S. 140.
585 Hardach-Pinke (1981), S. 169f.
586 Ottomeyer, Hans: Wer hat Kinderstube? In: Münchner Stadtmuseum (Hrsg.): Vater – Mutter – Kind. Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten. München 1987, S. 188.
587 Münchner Stadtmuseum (Hrsg.): Aus Münchner Kinderstuben 1750 – 1930. Kat. zur Ausst. im Münchner Stadtmuseum, 03. Dezember 1976 – 11. April 1977 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Bd. 5). München 1976, S. 41.
588 Saldern (1997), S. 179.
589 Weber-Kellermann (1991), S. 36.
590 Das Kind und seine Welt. Kat. zur Ausst. im Historischen Museum in Wien, 12. 1959 – 03. 1960. Wien 1959, S. 33.

Anhand der Vergleichsbeispiele und Uhdes „Kinderstube" selbst lässt sich jedoch erahnen, womit die Zimmer im Ideal- bzw. Einzelfall eingerichtet gewesen sein mochten bzw. welche Möbel den Kindern auch in den familiären Wohnräumen zur Verfügung standen. Die ersten Möbel, die speziell auf die kleineren Proportionen des Kindes abgestimmt waren, gab es bereits im 17. Jahrhundert. In den folgenden Jahrhunderten wurden diese Formen ständig weiterentwickelt und dienten in erster Linie dem physischen Schutz kleiner Kinder.[591] Es handelte sich dabei z. B. um hohe Kinderstühle, mit denen die Kleinen auf Höhe des Tisches sitzen und gefüttert werden konnten. Diese waren seit dem späten 18. Jahrhundert gebräuchlicher, um die Kinder näher und sicherer bei den Erwachsenen verwahren zu können.[592]

Das frühe 19. Jahrhundert markierte einen neuen Aufschwung für die Verbreitung von kindgerechten Möbeln, vornehmlich kleiner Stühle und Tische. Diese dienten u. a. dazu, dass die Kinder in ihrem Zimmer oder etwas abseits der Erwachsenen an ihren eigenen Möbeln ihr Essen problemloser zu sich nehmen konnten.[593] Denn noch im 18. Jahrhundert war das Stehen bei Tisch für die Kinder von Kleinbürgerfamilien beim gemeinsamen Essen üblich.[594] Kindermöbel standen nun erstmals primär „im Interesse des Kindes und nicht nur im Interesse von Ruhe und Ungestörtheit der Erwachsenen."[595] Die spezifisch kindlichen Bedürfnisse und Anforderungen an die Gestalt der Möbel traten in den Vordergrund. Auch die Erfindung von Kinderbetten, den sogenannten *Paidibetten,* die als Zwischenstufe einer Wiege für Kleinkinder und dem Erwachsenenbett fungierten, fiel in das frühe 19. Jahrhundert.[596] An den Seiten von Gittern umgeben, war der Boden so verstellbar, dass das Bett gewissermaßen mit seinem kleinen Benutzer mitwachsen konnte. Seit der Jahrhundertmitte kamen Gitterbetten aus braun- und weiß lackiertem Eisenrohr in Mode, deren Seitengitter aus Draht oder Schnüren gefertigt wurden.[597] An dieser Stelle muss betont werden, dass besonders die Bereitstellung eines eigenen Bettes für das jeweilige Kind ein Privileg der gehobenen Schichten darstellte. In den unteren Schichten teilten sich mehrere Kinder ein Bett oder schliefen in einer behelfsmäßigen Bettstatt, da meist kein ausreichender Platz für das Aufstellen mehrerer Betten vorhanden war. Möbel für ältere Kinder, wie Schreib- und Lesepulte – im Ansatz zu sehen in der Grafik aus „Herzblättchens Zeitvertreib" –, waren im 19. Jahrhundert im gehobenen Bürgertum üblich, wo häufig Hausunterricht erteilt wurde (Abb. 110).[598] Sie waren darauf

---

591 Ottomeyer (1987), S. 185.
592 Das Kind und seine Welt (1959), S. 33.
593 Weber-Kellermann (1991), S. 151.
594 Ebd., S. 152.
595 Ebd., S. 149.
596 Ottomeyer (1987), S. 187 und Weber-Kellermann (1991), S. 152.
597 Das Kind und seine Welt (1959), S. 33.
598 Vgl. ebd., S. 33.

abgestimmt, dass sich die Kinder bei ihren Aufgaben gerade halten und konzentriert arbeiten konnten.

Charlotte Leidenfrost empfiehlt im frühen 19. Jahrhundert als Ausstattung: *„Ein bequemes und sehr einfaches Sopha, das nöthigenfalls als Bett dienen könnte, einige Commoden, zum Theil kleine, damit die Kinder sich ihrer bedienen können, oder lieber ein Schränkchen für sie, ein oder ein paar kleine Tische zum Spielen für die Kinder, nebst dazugehörigen Sitzen, ein großer, wo möglich runder Tisch wegen der so gefährlichen Ecken […].'*[599]

Das späte 19. Jahrhundert brachte im Gegensatz dazu keine neuen Möbeltypen hervor. Es lässt sich aber festhalten, dass eine Vorliebe für eine weiße und buntfarbige Lackierung der Möbel erkennbar ist.[600] Die Einrichtungsliteratur der Zeit lässt die Möbel für Kinderzimmer unberücksichtigt, auch wenn die übrigen Wohn- und Schlafräume einbezogen werden.[601] Die Beschreibung des Kinderzimmers der Familie Hävernick aus Hamburg von 1910 bietet jedoch – wenn auch 21 Jahre nach Entstehung der „Kinderstube" – einen in seiner Detailgenauigkeit seltenen Einblick in die Ausgestaltung mit folgenden Möbelstücken. Das Zimmer enthielt „einen Esstisch, zusammengesetzt aus einem größeren und kleineren Tisch. Darauf lag eine einfache, in Heimarbeit hergestellte Tischdecke. Um den Tisch standen sechs alte Stühle mit Rohrgeflecht. Hinzu kam ein ebenfalls altes Plüschsofa, außerdem ein alter, bemalter Kleiderschrank aus Tannenholz sowie eine alte, weiß bemalte Kommode. Schließlich standen da eine Nähmaschine, ein Kinderpult und ein zusätzlicher einfacher weißer Schrank."[602]

Auch die Beschreibung des Frankfurter August Bütschli (geb. 1864) bestätigt diese Form der Einrichtung mit älteren Möbelstücken: *„Unser Kinderzimmer lag im zweiten Stock nach dem Goetheplatz zu, es war das große mit den drei Fenstern. Dort stand der viereckige Tisch mit vier Schubladen, für jedes von uns eine, an dem wir frühstückten und den berühmten Vieruhrkaffee tranken. Auch die Schulaufgaben wurden daran gemacht. Außerdem gab es noch einen Tisch, der vorn am Fenster stand und aus dem Hausrat des Großvaters Wissenbach stammte. Dort hatte er jahrelang seinen Platz in der Wichsküche gehabt und sah auch danach aus, als er seinen Einzug auf dem Goetheplatz hielt. Als er aber abgerieben, frisch gestrichen und poliert war, stellte er ein sehr feudales, gediegenes Möbel dar und hatte unseren besonderen Beifall, wie man ihn mit zwei Klappen verlängern konnte. Vorn am Eckfenster stand ein schwerer Sessel vor dem Nähtischchen. Dort war unserer Mutter Platz […]. In der entgegengesetzten Fensterecke stand der ‚Sekretär', hinten neben der Zimmertür der Ofen; zwischen beiden führte eine Flügeltür in das Schlafzimmer der drei Buben […], und von da ging's nach hinten in ein kleines Stübchen, wo unsere Schwester Anna schlief. […] Im Kinderzimmer reihten sich noch drei große Schränke im rechten Winkel aneinander, beginnend vorn*

599 Leidenfrost (1827), S. 177.
600 Ottomeyer (1987), S. 187 und Das Kind und seine Welt (1959), S. 34.
601 Vgl. z. B. Schwenke, Friedrich (Hrsg.): Gründerzeit. Möbel und Zimmereinrichtungen, 2 Bde. Bd. 1: Berlin 1881, Bd. 2: Berlin 1884. (Nachdr. Hannover 1999).
602 Zit. nach. Saldern (1997), S. 179.

hinter dem Sessel der Mutter.“[603] Einige der hier genannten Komponenten finden sich auch auf den Bildbeispielen wieder.

Die Seltenheit ausführlicher Beschreibungen der Kinderzimmereinrichtung liegt wohl darin begründet, dass die Räume, wie bereits erwähnt, in der Regel eher spärlich mit ausrangierten Möbelstücken ausgestattet waren, was allerdings zur Folge hatte, dass sich mehr Platz zum Spielen bot. Einen ähnlichen Eindruck vermitteln auch die Bildbeispiele, bei denen die Kinder in ihren Zimmern zwar eigene Möbel zur Verfügung haben, zugleich aber dennoch ausreichend Freiraum behalten.

Bei der Analyse der „Kinderstube“ wurde deutlich, dass außer dem Kinderstuhl, auf dem Amalie sitzt, und dem Kinderbett keine weiteren kindgerechten Möbel zu sehen sind. Der Tisch ist eindeutig für Erwachsene konzipiert und z. B. für die kleine Sophie unerreichbar. Auch der Stuhl, auf dem die älteste Tochter Anna sitzt, ist nicht für kleinere Kinder gedacht. Auch für sie ist er eigentlich noch zu groß, was ihre über dem Boden baumelnden Füße zeigen. Es handelt sich wahrscheinlich auch hier um die von Weber-Kellermann benannten abgelegten und vererbten Möbelstücke. Die Regale an den Wänden sowie die Uhr sind ebenfalls so hoch angebracht, dass sie keines der Mädchen ohne Hilfe erreichen kann. Sie können damit nicht zu dem Bereich der Kindermöbel gezählt werden und scheinen eher eine schmückende und praktische Funktion gehabt zu haben. Auf den Regalbrettern konnten Dinge, wie z. B. die gerahmten Fotos oder der Puppenherd, aufbewahrt werden, die den Kindern nur mit Zustimmung der Erwachsenen zugänglich waren bzw. bei ausgelassenen Spielen nicht beschädigt werden sollten. Weitere Ausstattungen wie einen Bücherschrank oder ein Schreibpult, wie sie bei „Herzblättchens Zeitvertreib“ zu sehen sind, finden sich bei Uhdes Gemälde nicht.

Ob es allgemein üblich war, zum Schutz der Kinder ein Gitter vor dem Fenster anzubringen, kann hier leider nur vage beantwortet werden. In der wissenschaftlichen Literatur sind keine Hinweise darauf zu finden. Bei der Kabarettistin Valeska Gert (1892–1978) findet sich aber folgende Stelle: *„Der Boden unseres Schlafzimmers war mit grauem Linoleum belegt. Die Betten waren aus weiß gestrichenem Eisen, die Fenster des Schlafzimmers vergittert, damit wir nicht aufs Fensterbrett klettern und runterfallen.“*[604] Offensichtlich war es also durchaus üblich, solche Gitter an den Fenstern zum Schutz anzubringen. Womit aber waren die Wände einer Kinderstube verziert?

---

[603] Zit. nach: Spielen und Lernen. Spielzeug und Kinderleben in Frankfurt 1750 – 1930. Kat. zur Ausst. im Historischen Museum Frankfurt (Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 22). Frankfurt a.M. 1984, S. 133.

[604] Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968, S. 8.

6.1.3.3. Wandschmuck

Wie schon bei den Kindermöbeln zu bemerken, finden sich in der Forschungsliteratur nur wenige differenzierte Aussagen darüber, womit die Wände der Kinderzimmer geschmückt waren. Sie wurden wohl oftmals mit Bildern geziert, aber auch Tapeten, die spezielle, vermeintlich kindliche Themen zeigten (Abb. 111)[605] Besonders beliebt waren Motive mit pädagogischem Impetus wie Schutzengel, Kinder- und Tierszenen, Geschichten aus der Bibel oder Märchenfiguren, die die kindliche Fantasie anregen und moralisierend wirken sollten.[606]

Einen eher seltenen, aber auch sehr speziellen Einblick in die zeitgenössische Auseinandersetzung mit diesem Thema bietet der 1901 von der Berliner Secession herausgegebene Katalog „Die Kunst im Leben des Kindes“. Hier findet sich eine von den Veranstaltern zusammengestellte Übersicht darüber, womit die Wände von Schul- und Kinderzimmern vermeintlich kindgerecht auszugestalten seien. Daran anschließend wird dem Leser eine Liste mit geeigneten, populären Gemäldevorschlägen an die Hand gegeben, die als relativ preiswerte Reproduktionen und Originalgrafiken vom Seemann Verlag herausgegeben wurden.[607] Darunter finden sich z. B. auch drei religiöse Gemälde von Uhde.[608]

Die Bedeutungszuschreibungen der Autoren für den Wandschmuck im Zimmer des Kindes sind vielfältig. *„Es [das Bild;SH] soll schmücken, dazu helfen, das kahle charakterlose Schulzimmer in einen freundlichen Raum von bestimmtem individuellem Gepräge zu verwandeln, und dadurch das Kind gewöhnen, einen solchen Schmuck durch die Kunst als einen unentbehrlichen Bestandteil seiner Umgebung zu betrachten.“*[609]

Des Weiteren findet sich in dem Katalog ein Kapitel, das sich mit der Kunstproduktion der Kinder selbst auseinandersetzt. Obwohl nicht deutlich zu erkennen, scheinen die beiden Blätter, die auf der „Kinderstube“ rechts unter dem Regal hängen, Kinderzeichnungen zu sein. Auch an dieser Stelle bietet der Katalog wieder Vorschläge bezüglich der Motive, die Kinder malen sollten, wie z. B. Tiere.[610] Auch in der englischen Ratgeberliteratur des späten 19. Jahrhunderts finden sich Hinweise darauf, dass die Kinder mit kindgerechten, die Fantasie anregenden Wanddekorationen umgeben werden sollten, wie z. B. mit Reproduktionen bekannter Kunstwerke.[611] Dass diese Überlegungen nicht innovativ

---

[605] Vgl. dazu: Budde, Gunilla-Friederike: Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien, 1840–1914. Berlin 1992 (Diss. Berlin 1992/93), S. 78.

[606] Vgl. dazu auch: Lehmann, Bernd: Das Kinderzimmer – Wandschmuck als Sozialisationsfaktor. In: Zeitschrift für Volkskunde 66 (1970), S. 143.

[607] Die Kunst im Leben des Kindes. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus – Bilderbücher – Das Kind als Künstler. Kat. zur Ausst. der Berliner Secession, März 1901. Leipzig/Berlin 1901, S. 29-48.

[608] Vgl. ebd., S. 41.

[609] Ebd., S. 19. Die Autoren vermerken, dass alle Ausführungen, die sie in Bezug auf das Schulzimmer machen, auch für die Kinderstube gelten.

[610] Ebd., S. 95ff.

[611] Burton, Anthony: Children’s Pleasure. Books, Toys and Games from the Bethnal Green Museum of Childhood. London 1996, S. 26.

waren, zeigte bereits das Zitat des Dominici aus dem beginnenden 15. Jahrhundert in Kapitel 3.

Um welches Gemälde es sich an der linken Wand der „Kinderstube“ handelt, konnte leider nicht ermittelt werden. Vielleicht handelt es sich um ein Bild, das Uhde speziell für diesen Raum angefertigt hat. Allerdings findet sich ein solches Motiv mit einem vornehm gekleideten Kleinkind und einem Hund weder in der umfangreichen Werkübersicht Rosenhagens noch an anderer Stelle. Die etwas von der Wand abstehende untere linke Ecke gibt einen Hinweis darauf, dass es sich nicht um ein gerahmtes Gemälde handelt, sondern eventuell um eine Reproduktion oder ein Gemälde auf Pappe. Interessant ist aber, dass das Bild, ganz im Sinne der repräsentativen Porträtmalerei – und damit konträr zu der auf der „Kinderstube“ dargestellten Szene –, ein herausgeputztes, „braves Kind“ zeigt.

Wem aber standen nun Kinderstuben zur Verfügung bzw. wie verbreitet waren sie?

6.1.4. Ein Kinderzimmer für alle Bürgerkinder – Fiktion oder Realität?

Die bislang beschriebene offenkundige Beliebtheit des Kinderzimmers im 19. Jahrhundert muss durch die bisherigen Forschungsergebnisse ausdrücklich relativiert werden. Sie zeigen, dass Kinderzimmer trotz des hohen gesellschaftlichen Wertes und der starken Berücksichtigung der kindlichen Bedürfnisse eher selten in der Realität zu finden waren und außerdem ein fast ausschließliches Phänomen des städtischen, bürgerlichen Wohnens darstellten.[612] Als zeitgenössischer Beleg dafür kann beispielhaft die Schrift von Gurlitt[613] herangezogen werden, in dem der Autor sehr detaillierte Ratschläge zur Wahl der bürgerlichen Wohnung bzw. des Stadthauses sowie zur Einrichtung und Gestaltung der einzelnen Räume gibt. Ein Kinderzimmer wird dabei an keiner Stelle erwähnt, auch wenn das Vorhandensein von Kindern immer wieder angesprochen und berücksichtigt wird. Für den Nachwuchs ist dem Autor zufolge ein Platz zum Spielen im elterlichen Wohnzimmer vorgesehen, weshalb die dort aufzustellenden Möbel auch für Kinder geeignet sein sollten.[614] Der Einwand, dass Gurlitt das Kinderzimmer vielleicht aus seiner Betrachtung ausklammert, weil es ihm nicht wichtig genug erschien, kann damit entkräftet werden, dass sogar die Zimmer der Hausmädchen und der Abtritt ihre detaillierte Erwähnung finden.

Die offensichtliche Diskrepanz zwischen den theoretischen Idealvorstellungen und Forderungen der Zeit und der tatsächlichen Umsetzung in der Praxis wurde schon in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder deutlich. Häufiger als ein eigenes Zimmer wurde den Kindern wohl, wie auch die Bildbeispiele in Kapitel 5.2. zeigen, innerhalb der elterlichen Wohnräume ein eigener Bereich zugewiesen,

---

[612] Gehrke-Riedlin (2002) S. 55, 66.

[613] Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung. Dresden 1888.

[614] Ebd., S. 91.

in dem sie ihr Spielzeug aufbewahren und spielen konnten.[615] Bei Fred findet sich für bürgerliche Wohnverhältnisse der Hinweis, dass die Kinder ihre Schulaufgaben und Spiele auf einem speziellen Hocker im Wohnzimmer tätigten.[616] Die Mädchen waren außerdem in der Küche anzutreffen, in der sie einige hausfrauliche Tätigkeiten direkt erlernen sollten, und auch bei der Mutter im Wohnzimmer mit Näharbeiten beschäftigt. Auch hier gibt Charlotte Leidenfrosts Ratgeber Hinweise: *„[…] bei einer zahlreichen Familie müßte das Wohnzimmer natürlich ein wenig groß und besonders, wo viel kleine Kinder sind, nicht mit solchen Meublen versehen seyn, die leicht beschmutzen, es müßte damit eine besondere und zwar anständige Kinderstube da seyn, in der sich die Mutter einen großen Theil des Tages aufhält […]. Bei einer weniger zahlreichen Familie kann man allenfalls auch der Kinderstube ganz entbehren, wenn die Kinder verständig gewöhnt sind und das Wohnzimmer groß genug ist, um ihnen ein eigenes Revier in demselben als Spielplatz anweisen zu können. An dieser Stelle befinde sich ein niedriger Tisch nebst dazugehörigen Stühlen und gleich in der Nähe ein Schränkchen oder eine Commode zum Aufbewahren ihrer Spielsachen.“*[617]

Zusammen mit den zahlreichen Bildbeispielen aus Kapitel 5.2 z. B. von Hillebrandt (Abb. 71), Liebermann (Abb. 75) und Linde-Walther (Abb. 76) enthalten diese Aussagen deutliche Hinweise darauf, dass die Kinder sich in der Regel innerhalb der familiären Räume aufhielten und dort auch ihren Spielen nachgingen. Den Kindern standen zum Teil eigene kleine Möbelstücke zur Verfügung. Auf einigen Darstellungen sind die Kinder an der Seite des Raumes zu sehen, auf anderen mitten im familiären Geschehen. Dass das Spielen in den elterlichen bzw. familiären Wohnräumen mit Einschränkungen und Restriktionen bzw. der strengen Aufsicht durch die Erwachsenen verbunden sein konnte, zeigt Elisa von der Recke (1754–1833) in ihren Kindheitserinnerungen: *„Ohne Gespielin, ohne Spielzeug wurde der lange Tag mir zur Last, den ich mehrenteils am Lehnstuhl meiner Großmutter ohne alle Beschäftigung zubringen mußte. Da stand ich steif und fest geschnürt; je gerader ich meinen Kopf in die Höhe richtete, je besser ich die Schultern zurück hielt, desto zufriedener war meine Großmutter mit mir. Von 10 bis 11 Uhr vormittags hatte ich die Erlaubnis, im Zimmer meiner Großmutter umherzuspazieren.“*[618]

War ein eigenes Zimmer vorhanden, so hatten es wohl die wenigsten Kinder für sich allein, und im Übrigen galt dies erst ab einem fortgeschrittenerem Alter.[619] Denn einen eigenen Raum für die Kinder bereitstellen zu können, setzte eine ausreichend große Wohnfläche und finanzielle Mittel voraus, was in der Regel, wenn überhaupt, nur im bürgerlichen Milieu gegeben war.[620] Wie Hardach-Pinke anhand ausgewählter Autobiografien von 1700 bis 1900 herausarbeiten konnte,

---

615 Gehrke-Riedlin (2002), S. 62.
616 Fred, W.: Die Wohnung und ihre Ausstattung. Bielefeld und Leipzig 1903, S. 56f.
617 Leidenfrost (1827), S. 175f.
618 Recke, Elisa von der: Elisa von der Recke, 2 Bde, hrsg. von Paul Rachel. Bd. 1: Aufzeichnungen und Briefe aus ihren Jugendtagen. Leipzig ^{2}1902, S. 26.
619 Vgl. ebd., S. 62 und 68.
620 Ottomeyer (1987), S. 184.

schliefen die Kinder auch im 19. Jahrhundert wie die Jahrhunderte zuvor häufig bis zu ihrem dritten Lebensjahr bei den Eltern im Zimmer.[621] Wurden die Kinder älter, erhielten sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in höheren gesellschaftlichen Schichten einen eigenen Raum, der aber nur in seltenen Ausnahmen – auch in den wohlhabenden Familien – für ein Kind allein gedacht war und häufig von den Kinderbetreuern mit bewohnt wurde.[622] In den häufigsten Fällen wird es sich bei diesen bürgerlichen Kinderzimmern wohl eher um einfache Schlafkammern gehandelt haben, da – abgesehen von den besten Absichten für die Erziehung der Kinder – eben ausreichend finanzielle Mittel zur Verfügung stehen mussten, um dem Nachwuchs dergleichen bieten zu können.[623] Allerdings lassen Autobiografien auch erkennen, dass ebenfalls im späten 18. und 19. Jahrhundert trotz ausreichend großer Wohnfläche die Familie zum Teil aus Tradition oder Präferenz einen Raum gemeinsam bewohnte.[624] Nach Angaben eines Patriziersohnes von 1771 bewohnte z. B. dessen Familie trotz Wohlstand und einem Stadthaus mit 40 Zimmern lediglich zwei dieser Zimmer ständig und gemeinsam. Die Quellen geben außerdem Aufschluss darüber, dass Kinderzimmer in einigen Fällen auch zweckentfremdet werden konnten, um z. B. vorübergehend als Gästezimmer o. ä. zu dienen.[625]

Gehrke-Riedlin konnte anhand der von ihr ausgewerteten Quellen außerdem feststellen, dass es im 19. Jahrhundert noch keine feste Zuschreibung gab, was eine Kinderstube im Einzelnen zu sein hatte; eine „Tendenz zum Spielzimmer […], die sich im Laufe des Jahrhunderts etwas verstärkte“[626], lässt sich aber ablesen. Während diese Entwicklung für das Bürgertum in die Richtung einer stetigen Verbreitung der Kinderstube im 19. Jahrhundert führte, traf dies auf die unteren Schichten der Arbeiter noch lange nicht zu.[627]

Wie sahen nun die Vorstellungen über das Aussehen eines Kinderzimmers in der Ratgeberliteratur dieser Zeit aus?

6.1.5. Das Thema Kinderstube in Ratgeberliteratur und pädagogischen Schriften des 19. Jahrhunderts

Populärpädagogische Erziehungsratgeber mit Anweisungen zu Erziehung, Nahrung, Kleidung, Spiel und auch zum Wohnraum der Kinder erlebten im 19. Jahrhundert in Deutschland eine Blütezeit.[628] Während es im 18. Jahrhundert mit den beginnenden pädagogischen Kampagnen noch eher „große Pädagogen“, wie der Schweizer Jean-Jacques Rousseau oder Johann Bernhard Basedow, waren, die

[621] Hardach-Pinke (1991), S. 70.
[622] Vgl. ebd., S. 70.
[623] Gehrke-Riedlin (2002), S. 62.
[624] Hardach-Pinke (1991), S. 72.
[625] Ebd., S. 61.
[626] Ebd., S. 68.
[627] Vgl. ebd., S. 56.
[628] Fuchs (1997), S. 11.

entscheidenden Einfluss auf die theoretische Beschäftigung mit der Kindererziehung nahmen, brach im folgenden Jahrhundert diese Tradition ab, als man versuchte, die Pädagogik als Wissenschaft an den Universitäten zu etablieren.[629] Als Folge lässt sich eine Separierung in theoretisch-philosophische Texte und Erziehungsratgeber feststellen, die von Laien aus der Praxis heraus entwickelt wurden. In der Regel von Männern geschrieben, richteten sich die Ratgeber vornehmlich an die Mutter, die die erzieherischen Aufgaben übernahm.[630] Im 18. Jahrhundert waren es noch die sogenannten „Hausväter" gewesen, die diese Literaturgattung ansprach.

Trotz der zahlreichen Ratgeber war die Kinderstube „kein zentrales Anliegen pädagogischer Werke oder Bildungsromane des 18. Jahrhunderts, sondern Teilbereich eines neuen räumlich-materiellen Arrangements der Kindererziehung, in dem Kindheit vor allem als Schulkindheit konstituiert wurde."[631] Die Ratgeberliteratur beschränkte sich daher stark auf Hinweise zur Einrichtung einer Kinderstube zum Zwecke der späteren, schulischen Erziehung und zu gesundheitlichen Aspekten. „Die medizinische und insbesondere die pädagogische Ratgeberliteratur enthielt bereits ein breites Anleitungsangebot zum Thema Kinderstube."[632] Im Bereich des pädagogischen Genres schreibt Rousseau in seinem „Emile": *„Ihr Zimmer muß einfach und solide ausgestattet sein – keine Spiegel, kein Porzellan, keine luxuriösen Gegenstände."*[633]

Außerdem sollten zur Veranschaulichung des Lernerfolges Zeichnungen von Lehrer und Schüler an die Wände gehängt werden.[634] Die beschriebene Kargheit des Zimmers geht zurück auf Rousseaus Vorstellung, dass sich das Kind viel in der freien Natur aufhalten und dort lernen solle. So schreibt er: *„Warum es [das Zimmer; SH] liebevoll ausschmücken, wenn er doch so selten darin ist?"*[635]

Während in den medizinischen Ratgebern des 19. Jahrhunderts vornehmlich Hinweise zu Krankheit, Hygiene und Abhärtung zu finden sind, behandeln die pädagogischen Ratgeber für Mütter in Form von Bilderbüchern und -bibeln, Liedersammlungen, Geschichtsbüchern sowie Spiel- und Bastelanleitungen Erziehungs- und Beschäftigungsempfehlungen, die ihre Umsetzung in der Kinderstube finden sollten.[636] Dies alles sind für Gehrke-Riedlin Indikatoren dafür, dass die Kinderstube besonders seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wohl von den Erwachsenen in erster Linie als „pädagogischer Raum"[637] angesehen wurde und

[629] Fuchs (1997), S. 15.
[630] Ebd., S. 47.
[631] Gehrke-Riedlin (2002), S. 42.
[632] Ebd., S. 57.
[633] Rousseau (1978), S. 212.
[634] Ebd., S. 313.
[635] Ebd. S. 212.
[636] Gehrke-Riedlin (2002), S. 57.
[637] Ebd., S. 57 und Buchner-Fuhs, Jutta: Das Kinderzimmer. Historische und aktuelle Annäherung an kindliches Wohnen. In: Büchner, Peter u. a.: Teenie-Welten. Aufwachsen in drei europäischen Regionen. Opladen 1998, S. 153.

weniger als kindliches Eigenreich zur freien Entfaltung, wie es noch zu Beginn des Jahrhunderts betont wurde. Diese wahrnehmbare Pädagogisierung durch die Erwachsenen und die damit verbundenen Zweckzuschreibungen lassen erkennen, warum der bis heute noch gebräuchliche Begriff der „guten Kinderstube“ zum Synonym für gute Erziehung werden konnte.[638] Hier sollte die wohlbedachte Vorbereitung auf das spätere Leben geleistet werden.

Hermann Klencke (1813–1881) widmete in seinem 1870 erschienenen Ratgeber der Einrichtung der Kinderstube einen etwas längeren Passus, allerdings bezieht er sich besonders auf die Bedürfnisse von Kleinkindern. Er vermittelt damit einen Eindruck von der tatsächlichen, praktischen Umsetzung theoretischer Ideen zu Kinderstuben in der zweiten Jahrhunderthälfte, wenn er „die häufige Sitte […], daß man für Kinderstuben das schlechteste Lokal einer Wohnung auswählt […]. Ekelhafte, schädliche Dünste von ausdunstenden nassen Kissen, nicht gleich beseitigten Ausleerungen, getrockneter Wäsche am warmen, oft noch rauchenden Ofen, Ausdünstungen der im Lokale schlafenden Erwachsenen“[639] beklagt.

Er rät den Eltern daher, das beste Zimmer zu wählen. Es soll *„luftig (das heißt: der frischen, reinen Luft durch die geöffneten Fenster zugänglich und nicht niedrig), sonnig und freundlich sein und wenn möglich nach Osten, Süden oder Südosten gelegen sein. […] Frische Luft, Abwesenheit aller üblen Dünste, hinreichende Höhe und Geräumigkeit, Zugang des Sonnenscheins, Schutz vor Nordwind, Zugluft und Feuchtigkeit, Trockenheit der Wände. – Ist es ausführbar, so liege sie nie parterre, am wenigsten im Souterrain, niemals nach Höfen oder Gegenden hinaus, wo Aborte, Unrath, Kanäle, Fabriken u. a. ihre Dünste ausstoßen. Im Inneren des Zimmers sei alles sauber und staubrein; kein Bettstück, keine Wäsche werde darin getrocknet […]. Jedes Fenster der Kinderstube habe Rouleaux für Sturm und zu heftiges Licht der Sonne; ferner Gardinen, von durchscheinendem, grünen oder blauen Stoffe, für Mäßigung des zu grellen Tageslichtes oder Luftblendung; die Wände seien niemals weiß oder hellgelb, sondern mit grauer oder hellblauer Tapete, nie aber mit saftgrüner bekleidet, die gewöhnlich Arsenikfarbe enthält und beim Altwerden oder durch Entwicklung des höchst giftigen Arsenikstoffes bei feuchter Jahreszeit und durchschlagender Wand, schon namhafte Vergiftungen veranlasst hat.“*[640]

Liest man diese Passage, so könnte man vermuten, dass Uhde diese Ratschläge gekannt und beherzigt hat. Denn betrachtet man erneut die „Kinderstube“, so sieht man die Anweisungen in dem hellen, luftigen, sonnigen Raum bildlich umgesetzt, dessen Fenster nicht zu einem Hof zeigt und der auch in einem oberen Stockwerk liegt. Des Weiteren sind die empfohlenen durchsichtigen Gardinen und eine hellblaue Tapete zu sehen.

---

[638] Gehrke-Riedlin (2002), S. 59

[639] Klencke, Hermann: Die Mutter als Erzieherin ihrer Töchter und Söhne zur physischen und sittlichen Gesundheit vom ersten Kindesalter bis zur Reife: Ein praktisches Buch für deutsche Frauen, Leipzig [10]1895, S. 187f.

[640] Ebd., S. 202.

Henriette Breymann (1827–1899), eine Nichte und Schülerin des populären Pädagogen Friedrich Fröbel (1782–1852), begreift die Kinderstube primär als kindlichen Spiel- und Erfahrungsraum. Sie betont die erzieherische Vorarbeit in der Kinderstube für das spätere Leben.[641] In Anlehnung an ihren Onkel spricht sie sich für Einfachheit und Klarheit der Umgebung und für eine sinnvolle Beschäftigung der Kinder darin aus: *„Einfach, aber den Bedürfnissen nach Reinheit, Klarheit und Schönheit entsprechend, sei die Umgebung des Kindes; die Kinderstube sei das gesundeste, beste Zimmer des Hauses und so eingerichtet, daß das Kind sich frei darin ausleben und selbst nach und nach an der Herstellung von Ordnung, Reinheit und Schönheit mitarbeiten kann. Sein Spielzeug muß es zum Theil selbst schaffen, damit schon früh die Anstrengung dem Genuß voraus gehe oder vielmehr der kindlichen Natur entsprechend stets Beides zusammenfalle. Die Kinderstube sei ein Reich, da finde es Gelegenheit, sich voll und ganz als Individuum zu entfalten.“*[642]

Dass es nach wie vor auch im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert in der Realität wenige Kinderzimmer gab, verdeutlicht der Pädagoge Paul Hildebrandt (1870–1948) in seinen Schilderungen. Er maß diesem Raum jedoch große erzieherische und persönlichkeitsbildende Eigenschaften bei[643] und setzte sich sehr für die Bereitstellung eines eigenen, abgeschlossenen Wohnbereichs für Kinder ein, und sei es die „rumpeligste Kammer“[644]. So müssten die Kinder seiner Ansicht nach unbedingt einen eigenen Raum zur Verfügung haben, in dem sie nach Lust und Laune und nicht unter ständiger Aufsicht spielen, lachen und toben konnten.[645] Sie sollten unberührt bleiben von der Hektik und den Sorgen der Erwachsenen und sich daher nicht ständig mit ihnen in ein und demselben Raum aufhalten. Für die Gestaltung des Kinderzimmers forderte er, „daß es ein gesundes und helles, aber nicht ein feuchtes, dunkles oder dumpfiges Zimmer sei, und dann sei es auch freundlich, es sei nicht dunkel tapeziert oder gestrichen, sondern in einem zwar nicht grellem aber hellerem Farbentone gehalten […]“[646].

Die Einrichtung sollte schlicht und einfach, aber nicht nüchtern sein. Hildebrandt bietet einen Hinweis darauf, dass Möbel eigens für Kinder (vgl. Kapitel 6.1.3.) nur in ganz seltenen Fällen angeschafft wurden und echte Luxusgüter waren.[647] Waren sie doch vorhanden, so handelte es sich vornehmlich um die verbreiteten Kinderstühle und –tische.[648]

Auch Ellen Key (1849–1926) äußerte sich in ihrem Werk „Das Jahrhundert des Kindes“ 1902 kritisch gegenüber dem offenbar gängigen Typus des Kinder-

---

641 Breymann, Henriette: Die Grundzüge der Ideen Fröbels angewendet auf Kinderstube und Kindergarten. Braunschweig 1872, S. 13.
642 Ebd., S. 18.
643 Hildebrandt (1904), S. 362.
644 Ebd., S. 367.
645 Ebd., S. 365.
646 Ebd., S. 366.
647 Ebd., S. 375.
648 Ebd., S. 366.

zimmers und bietet ebenfalls einen idealen Gegenentwurf: *„Überhaupt sind, wie eine junge Mutter bemerkt hat, die leeren japanischen Zimmer ideal, um Kinder darin zu erziehen, während unsere modernen, überfüllten Zimmer schon der Kinder wegen verwerflich sind. Gerade während der Jahre, wo die eigentliche Erziehung des Kindes durch Anrühren, Schmecken, Beißen, Befühlen usw. vor sich geht, hören sie jeden Augenblick den Ruf: Stehen lassen! Für das Temperament des Kindes, sowie für seine Kraftentwicklung ist daher ein großes, farbenfrohes, mit schönen Lithographien, Holzschnitten und dergl. geschmücktes Kinderzimmer mit einfachen Geräten und voller Bewegungsfreiheit das Wichtigste von allem.“*[649]

Kommen wir nach diesen Ausführungen auf die Feststellung zurück, dass so wenige Gemälde mit dem Motiv der Kinderstube zu finden sind. Die kulturgeschichtliche und pädagogische Analyse des Phänomens „Kinderzimmer“ konnte als Grund dafür die seltene Existenz eines solchen Zimmers in der Realität für den Großteil der Bevölkerung herausarbeiten. Anders als es heute gängig ist, besaßen nur wenige Kinder einen eigenen Raum, der auch mit passenden und kindgerechten Möbeln, Bildern und Tapeten ausgestattet war. Auch wenn in der zeitgenössischen theoretischen Diskussion die Wichtigkeit und Wertzuschreibungen immer wieder betont sowie Einrichtungs- und Nutzungsratschläge geboten werden, fanden sich diese in den seltensten Fällen auch in der Praxis umgesetzt wieder. Die Ratgeberautoren offenbaren außerdem ex negativo, wie von Kindern bewohnte Räume in der Regel aussahen, und sprechen sich mit eigenen Vorschlägen für Verbesserungen aus.

Uhde zeigt mit seinem Gemälde einen Sonderfall der praktischen Umsetzung von pädagogischen Ratschlägen und damit auch ein sehr modernes Verständnis für die Bedürfnisse seiner drei Töchter, was von der gängigen Norm abwich und als sehr fortschrittlich gewertet werden muss. Denn wie selbstverständlich erscheint es dem heutigen Betrachter, dass die Mädchen in einem eigenen Zimmer gezeigt werden, das hell und freundlich eingerichtet ist und zum Spielen und Herumtollen einlädt. Der Raum liegt, sofern man das anhand des Gemäldes ablesen kann, nicht zum dunklen Hof hin, sondern zur hellen Straßenseite. Ein für die gesellschaftliche Wirklichkeit wohl typischeres Beispiel für ein Kinderzimmer, in dem vornehmlich geschlafen, aber auch gespielt wurde, zeigen die Bilder von Larsson (Abb. 64) und Guy (Abb. 63). Die grafischen Beispiele verdeutlichen detaillierter das Aussehen von Kinderstuben, wie z. B. bei Clammer (Abb. 57) zu sehen ist. Weit häufiger jedoch zeichnen diese als Illustrationen für pädagogisch-didaktische Zwecke eingesetzten Bilder, wie bei Voltz (Abb. 66), nicht die Realität nach, sondern ein Wunschbild.

Am häufigsten haben die Kinder in den elterlichen Wohnräumen und den Wirtschaftsräumen gespielt. Wie es auch die zahlreichen Bildbeispiele verdeutlichen, war es üblich, den Kindern und ihren Spielzeugen einen Platz in der „guten Stube“ zu gewähren. Sie standen dabei unter der direkten elterlichen Aufsicht und konnten an den Beschäftigungen der Erwachsenen teilhaben. Wie bei Hillebrandt

---

[649] Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes. Berlin [6]1904, S. 129f.

(Abb. 71), Schrank (Abb. 70) und Wilke (Abb. 84) zu sehen, war es durchaus gängig, den Kindern eigene kleine Möbel zur Verfügung zu stellen. Das konnten neben den bereits erwähnten Kindertischen und Stühlen auch kleine Fußbänkchen oder wie bei Liebermann (Abb. 75) eine Truhe sein. Weit häufiger spielten die Kinder jedoch auf dem Fußboden, wie bei Linde-Walther (Abb. 76), oder benutzten die Möbel der Erwachsenen, wie es bei Houghton (Abb. 80) zu sehen ist.

Da als weiteres wichtiges Milieu, in dem Kinder dargestellt wurden, die freie Natur erkannt werden konnte, sollen nun ergänzend Kinderspiele im Freien in den Fokus gerückt werden.

6.2. Kinderspiele im Freien

Die in Kapitel 3 und 5 analysierten Beispiele geben ein beredtes Zeugnis davon, dass der außerhäusliche Bereich Jahrhunderte hindurch ein wichtiges Spielmilieu für Kinder darstellte.[650] Noch in der Frühen Neuzeit verbrachten sowohl Kinder als auch Erwachsene viel Zeit außerhalb der Wohnräume, da diese in der Regel recht beengt und dunkel waren. Eine verhäuslichte Kindheit entwickelte sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts (vgl. Kap. 4.). Seit dem 17. und verstärkt seit dem 18. Jahrhundert findet sich in bildlichen Darstellungen das Kinderspiel zunehmend vor der Kulisse einer weitläufigen Landschaft dargestellt, die keine Zeichen der Zivilisation trägt. Das als nützlich angesehene, einem Erziehungsziel folgende Bewegungsspiel im Freien wurde als Teil der Erziehung für Jungen seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert verstärkt gefordert, aber doch erst im 19. Jahrhundert auf breiter Ebene praktisch umgesetzt. Beschleunigt wurde dieser Prozess durch die bereits erläuterten Gedanken Rousseaus, der sich für eine enger an der Natur orientierte Erziehung einsetzte. Wie die Pflanzen vom Menschen in ihrem Wachstum sanft gelenkt werden können, so sollten auch die Kinder aufwachsen. Das praktische, experimentelle Lernen stand dabei im Vordergrund.

Eine kurze Übersicht über die Geschichte der körperlichen Ertüchtigung im Freien zeigt, auf welche pädagogische Entwicklung das Spiel im Freien zurückblickt. Hieraus lässt sich u. a. ableiten, warum ihm im späten 18. und 19. Jahrhundert eine große Bedeutung beigemessen und es zu einem wichtigen Motiv im Bereich des Kinderbildes wurde. Bereits im antiken Erziehungssystem besaß die Gymnastik bzw. Leibeserziehung in Form von Ringen, Laufen, Ballspielen u. a. bei der Erziehung der Jungen einen zentralen Stellenwert.[651] Während sich im frühen und hohen Mittelalter die sportliche Betätigung auf das höfische Milieu und das ritterliche Tunierwesen konzentrierte, kam dem sportlichen Spiel im Freien im späten Mittelalter auch im städtischen Bereich eine große Bedeutung zu. In der Literatur und in Handschriften aus dieser Periode finden sich daher häufig

650 Biral (2005), S.136.

651 Bohus, Julius: Sportgeschichte. Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute. München 1986, S. 27.

Lauf-, Hüpf-, Ball- und Geschicklichkeitsspiele erwähnt und dargestellt.[652] Dabei mag es sich zunächst in erster Linie um zweckfreie Betätigungen der Kinder handeln, obgleich auch zeitgenössische Autoren wie Konrad von Megenberg auf den Nutzen der Bewegung im Freien hinweisen.[653] Denn von größerem Belang waren im Bildungsbereich – abgesehen von den sportlichen Fertigkeiten der *Septem probitates* (Sieben Tüchtigkeiten) eines jungen Adligen auf dem Weg zum Ritterdasein – das Lesen, Schreiben, Rechnen sowie die religiöse Unterweisung in den Klosterschulen und seit dem 14. Jahrhundert in den städtischen Schulen für Handel und Gewerbe.[654] Da sich die Kinder schon immer besonders gern im Freien aufhielten, um ihren Spielen – häufig lärmend – nachzugehen, sind bereits aus dem Mittelalter Quellen überliefert, in denen das Kinderspiel in der Öffentlichkeit mit Verboten belegt wurde.[655] In der Renaissance blühte mit einem erneuten Interesse an der antiken Kultur das vielseitige Bildungsideal der Antike wieder auf, was u. a. eine neue Gewichtung der körperlichen Ertüchtigung mit sich brachte.

Doch erst seit dem 17. Jahrhundert gewannen die zielgerichteten Leibesübungen bei Autoren wie John Locke mehr Bedeutung. Im Rahmen seiner Überlegungen zum kindlichen Spiel nahm die körperliche Verausgabung an der frischen Luft bewusst breiten Raum ein und wurde mit pädagogischen Zielen verknüpft.[656] Die Kinder sollten sich mit verschiedenen Spielen lustvoll beschäftigen und gleichzeitig ihren Körper und ihre Gesundheit stärken. Auch hier stand, wie schon bei der Einrichtung eines Kinderzimmers zu bemerken war, hinter dem Wert des Spiels als solchem dessen Nutzen. Im frühen 18. Jahrhundert verlor das Spiel für die Kinder höherer gesellschaftlicher Schichten im Freien bereits wieder an Anerkennung in der theoretischen Diskussion. In bewusster Distinktion zu den unteren Gesellschaftsschichten wurde in adligen Kreisen die Ansicht vertreten, die Sonne schade dem zarten Teint, und es wurden Bedenken hinsichtlich der Wahrung des gesellschaftlichen Standes geäußert.[657] Auch gesamtgesellschaftlich betrachtet war das Spielen im außerhäuslichen Bereich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wenig angesehen, weshalb beispielsweise noch 1749 in Nürnberg ein Verbot des öffentlichen Kinderspiels ausgesprochen wurde.[658] Erst im Zuge der intensiveren Auseinandersetzung mit dem Kind und seiner Erziehung im 19. Jahrhundert kamen in Europa zunehmend Bücher auf den Markt, in denen vielerlei Spiele im Freien erläutert und propagiert wurden.

---

652 Vgl. Bohus (1986), S. 77.
653 Loffl-Haag (1991), S. 76.
654 Meier (2006 b), S. 150ff.
655 Biral (2005), S. 153.
656 Rousseau (1978), S. 261.
657 Petschauer, Peter: Mädchenjahre deutscher Frauen im 18. Jahrhundert. In: Büttner, Christian/Ende, Aurel (Hrsg.): Jahrbuch der Kindheit. Kinderleben in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1. Weinheim/Basel 1984, S. 186.
658 Vgl. ebd., S. 185.

Entsprechend der intimen Häuslichkeit der Biedermeierzeit schätzte man in bürgerlichen Kreisen dagegen das familiäre Beisammensein innerhalb eines eigenen, nach außen abgeschirmten Gartens.[659]

6.2.1. Spielarten und Funktionszuschreibungen

Viele der auf den Bildbeispielen dargestellten Spiele im Freien haben ihre Wurzeln zum Teil nachweislich bereits in der Antike und haben sich bis in die Gegenwart hinein erhalten. Dabei handelt es sich häufig um einfache Betätigungen, die meist ohne konkrete Spielmittel auskommen.[660] Darstellungen aus dem späten Mittelalter und der Renaissance sowie aus dem „Orbis sensualium pictus" von 1658 geben einen detaillierten Eindruck von diesen Spielen[661], die durch die Jahrhunderte hindurch gängig waren.

Wie Hildebrandt beschreibt, war das häufiger auftauchende Kriegsspiel für Jungen seit der Antike ein durchgängig wichtiges Spiel, das auch von den Erwachsenen gefördert wurde.[662] Im Mittelpunkt stand dabei seit dem Mittelalter die Erziehung der männlichen adligen Sprösslinge. Fürstenspiegel empfehlen daher Nachahmungsspiele, bei denen Holzschwerter, Lanzen und Steckenpferde zum Einsatz kommen und die Knaben dem Tun der Erwachsenenwelt nacheifern, um ihre spätere Rolle einzuüben.[663] Durch alle folgenden Jahrhunderte hindurch haben Kinder kriegerische Aktivitäten, die sie selbst erlebt oder erzählt bekommen haben, nachgeahmt. Kinder, die, wie es Honthorst zeigt, auf einem Gemälde bei der Nachahmung einer Jagd abgebildet sind, finden sich dagegen im späten 18. und 19. Jahrhundert nur noch selten. Im 17. Jahrhundert war eine solche Darstellungsform im Falle einer adligen Familie ein gängiges Mittel, um das Privileg des Jagdrechts und damit den gesellschaftlichen Status zu betonen.[664] Im 18. und 19. Jahrhundert verlagerte sich der Schwerpunkt hin zum „Soldatenspiel", bei dem reale Kriege mit passenden Requisiten nachgespielt wurden. Autobiografien zeugen davon, wie wichtig das gemeinsame und sich oftmals spontan entwickelnde Kriegsspiel für die Jungen war.[665] Der Spielzeugmarkt stellte dafür besonders im 19. Jahrhundert originalgetreue Uniformen und Waffen zur Ver-

---

[659] Lang, Gundula: Bürgerliche Privatgärten in deutschen Landen um 1800. Fallstudien zu Gestalt, Nutzung und Bedeutung im Kontext des gesellschaftlichen Umbruchs. Worms 2007, S. 197.

[660] Vgl. dazu: Hertlein, Bernhard: Straßenspiele der Kinder. In: Deutsch, Robert/Hertlein Bernhard (Hrsg.): Geschichte der Kinderspiele. Ein Puzzlespiel zur Bundesdeutschen Zeitgeschichte (Interdisziplinäre Studien zur Historie und Historiographie, Bd. 3). Heidelberg 1980, S. 106ff.

[661] Comenius, Jan Amos: Orbis sensualium pictus. London 1659. (Nachdr. Menston 1970), S. 276.

[662] Vgl. Hildebrandt (1904), S. 270. Vgl. auch: Opie, Iona und Peter: Children's Games in Street and Playground: Chasing, Catching, Seeking, Hunting, Racing, Duelling, Exerting, Daring, Guessing, Acting, Pretending. Oxford 1969.

[663] Biral (2005), S. 43ff.

[664] Bedaux/Ekkart (2001), S. 25.

[665] Hardach-Pinke (1981), S. 218f.

fügung, wie sie beispielhaft in dem Gemälde von Reiter zu sehen sind.[666] Hildebrandt betont, dass diese Spiele besonders für zaghaftere Knaben empfohlen wurden, um auf diesem Wege mehr Mut und Tapferkeit zu erlangen.[667] Unter elterlicher Aufsicht sollte aber darauf geachtet werden, dass kein Kind zu Schaden kam. Diese Praxis repräsentierte indes nicht die allgemeinen Vorstellungen der Pädagogen und wurde von diesen zum Teil mit großem Argwohn betrachtet.[668]

In der Zeit der Romantik erfuhren Bewegungsspiele im Freien eine Anpassung an den Zeitgeist und eine ideologische Überhöhung. Durch Umbenennungen der Spiele in „Raubritter" oder „Heerscharen" belegte man zuvor bekannte Spiele mit einer vermeintlichen Imitation der germanischen Vorzeit bzw. des deutschen Mittelalters.[669] Im späteren 19. Jahrhundert bekamen ausgelassene Räuber-, Indianer- und Abenteuerspiele eine größere Bedeutung.[670] Seit Rousseaus Schriften hatte sich eine Fokussierung auf die Bewegung in der Natur vollzogen. Es wurde daher empfohlen, dass die Kinder stundenlang zusammen mit ihren Eltern durch die Natur spazieren und sie entdecken sollten.

Bei den Spielen im Freien lassen sich außerdem besonders deutlich die Unterschiede in der geschlechtsspezifischen Erziehung ablesen. Während sich die Jungen mit Spielen bzw. Spielzeugen beschäftigen, die mehr Bewegung und Aktionismus abverlangen, gehen die Mädchen sittsamen Betätigungen nach. Besonders der Reigentanz und Kreisspiele waren beliebt. Dass jedoch auch sie im Freien herumtollen konnten, wenn es die Eltern zuließen, zeigen biografische Quellen wie die der Maria Belli-Gontard (1788–1883): *„Ich übertraf im Laufen und Springen bei weitem meine Brüder, hatte im Gehen und Rennen eine seltene Ausdauer. Freilich sah auch meine Toilette danach aus. Die Brüder haschten mich, die Falten des Kleides waren meistens ausgerissen, die Haare zerzaust. Ich bekümmerte mich darum nicht. Alle Vorstellungen, Beschämungen u.s.w. halfen nicht. Kam Besuch zur Mutter, der mich sehen wollte, so mußte ich erst einer Revision unterzogen werden, ob mein Äußeres nicht gar zu übel sei.*"[671]

Wichtige gemeinsame Spiele des außerhäuslichen Bereichs waren für Jungen und Mädchen das Blindekuhspiel sowie Verstecken, das auch innerhalb der Wohnräume, wie bei Tissot (Abb. 81) zu sehen, gespielt wurde. Das Spiel Blindekuh findet sich in Malerei und Grafik häufig. Nahezu im gesamten Kulturraum ist es schon seit der Antike bekannt und wurde verstärkt im 17. und 18. Jahrhundert von Kindern und auch Erwachsenen gespielt.[672] Die Darstellungen zeigen, dass sich auch bürgerliche Mädchen an diesen Spielen im Freien erfreuen durften, allerdings gehen sie eher den ruhigeren Beschäftigungen nach.

---

[666] Hildebrandt (1904), S. 281.
[667] Vgl. ebd., S. 273.
[668] Meier (2006 a), S. 123.
[669] Scheuerl, Hans: Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen. Weinheim/Berlin [8]1968, S. 19.
[670] Hauck (1935), S. 125.
[671] Zit. nach Spielen und Lernen (1984), S. 147.
[672] Opie (1969), S. 119.

Spielmittel, die für den innerhäuslichen Bereich gedacht waren, durften in der Regel nicht mit nach draußen genommen werden, um Beschädigungen zu vermeiden.[673] Dafür waren andere Spielzeuge und Spiele vorgesehen, die sich an den Jahreszeiten orientierten und mit Geschicklichkeit und Bewegung verbunden waren. Die Einteilung in jahreszeitlich bedingte Spielkategorien spiegelt sich sowohl in der Literatur als auch in der Malerei auffallend häufig (vgl. Kap. 3.) wider. So erläutern Hallema und van der Weiden auf der Grundlage dieser Quellen die für die einzelnen Quartale des Jahres gängigen Spiele, die auch in der Gegenwart noch gespielt werden und sich auffallend häufig auf den Bildbeispielen finden.[674] So spielte man im Frühjahr und Sommer z. B. gerne mit Murmeln, betätigte Kreisel, spielte mit Bällen, trieb Reifen, schaukelte, spielte Blindekuh oder Verstecken und tanzte.[675] Bei dem Murmelspiel handelt es sich mutmaßlich um das älteste Spiel der Menschen, das sich bis in die Gegenwart hinein tradiert hat und bereits aus archäologischen Funden für die Steinzeit belegt ist.[676]Auch Reifen und Kreisel sind altbekannte Spielgeräte, die bereits in der Antike in Benutzung waren und sich in ihren Formen bis heute nur wenig verändert haben.[677] Ein anderes, besonders in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts beliebtes Spiel für Jung und Alt war neben dem Tennis und dem Hockey das Golfspiel.[678] Auf bildlichen Darstellungen finden sich immer wieder Kinder mit einem Golfschläger in der Hand.

Für die Herbstmonate war u. a. das Steigenlassen von Drachen eine beliebte Beschäftigung, wie es auf der Illustration zu Cats Gedicht „Kinder-Speel" bis hin zu Spitzwegs Gemälde zu sehen war. Wie Vasenmalereien belegen, besitzt auch der Drache eine Tradition, die bis in das antike Griechenland zurückreicht.[679] Bildzeugnisse aus dem 15. bis 17. Jahrhundert offenbaren außerdem, dass das Spielzeug die heute noch gängige Dreiecksform oder auch die Gestalt eines Drachentieres haben konnte. In der Winterzeit schließlich veranstalteten Kinder die heute noch wohl bekannten Schneeballschlachten, bauten Schneemänner, fuhren Schlitten oder liefen Schlittschuh.[680]

Im Alltag besaßen jedoch nur wenige Kinder diese vielfältigen, auf den Bildbeispielen dargestellten Spielzeuge. Gerade das Spielen im Freien war häufig vom Umgang mit natürlichen Materialien wie Stöcken und Steinen geprägt, die für das jeweilige Vorhaben umfunktioniert wurden. Darüber hinaus finden sich in Bildern

---

673 Boesch (1900), S. 70.

674 Hallema, Anne/van der Weiden, J. D.: Kinderspelen vorheen en thans inzonderheid in Nederland. Uitgever 's-Gravenhage 1953, S. 87.

675 Vgl. dazu: ebd., S. 73.

676 Die Welt im Kleinen. Zur Kulturgeschichte des Spiels. Kat. zur Ausst. im Bayrischen Nationalmuseum in München, 21. November 2003 – 29. Februar 2004. München 2006, S. 14.

677 Vgl. dazu Hildebrandt (1904), S. 228f.

678 Bedaux/Ekkart (2001), S. 68.

679 Biral (2005), S. 79.

680 Vgl. dazu: Boesch (1900), S. 77.

auch Beschäftigungen, die keiner speziellen oder aufwendigen Hilfsmittel bedürfen, wie Bockspringen, Hüpfkästchen, Fangen, Seilspringen und Turnen. Stella und Bruegel führen eine ganze Reihe dieser Spielkategorien vor Augen. Aber auch das fantasiereiche „Pferdchenspielen", bei dem ein Kind oder Haustier durch Anlegen von Geschirr zum Pferd erklärt wird, ist ein durchaus traditionsreiches und noch heute beliebtes Kinderspiel.

Im städtischen Bereich war das Spiel in der Natur eingeschränkter möglich als auf dem Land und mit vielen Verboten belegt.[681] So sind für das urbane Milieu besonders häufig „Hüpf- und Kreisspiele, das Schaukeln, Bockspringen, das Spielen mit Kreisel und Schleuder, mit Pfeil und Bogen, das Reifenschlagen und Abzählen, das Spielen mit Federball und mit Murmeln, das Ballwerfen, das Steigenlassen des Drachens sowie das Reiter- und Kriegsspiel"[682] belegt. Auch das Erproben der eigenen Geschicklichkeit und Wetteifern mit anderen Kindern z. B. im Stelzenlaufen, wie bei de Bruyn, finden sich immer wieder. Stelzen haben ihren Ursprung in den Apparaturen, die sich Schäfer aus Holzleisten herstellten, um einen besseren Überblick über ihre Herde auf größeren und unübersichtlichen Weideflächen zu haben.[683] Darüber hinaus war das Spiel mit Bällen unterschiedlichster Form sehr verbreitet.[684] Kinder benutzten sie für Wurf- und Fangspiele, verschiedene Sportspiele oder trieben sie mit Stöcken an.

Der Strand bzw. der sandige Vorplatz eines Hauses als Ort für Kinderspiele, wie ihn Mary Cassatt und Berthe Morisot auf ihren Gemälden zeigen, ist hingegen als Motiv seltener zu finden. Dennoch war gerade der Urlaub am Meer mit der ganzen Familie im späten 19. Jahrhundert nichts allzu Ungewöhnliches. Nachdem bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vereinzelte Stimmen in England die wohltuende Wirkung der Urlaube an der See gepriesen hatten, breitete sich dieser Trend in Ländern wie Deutschland und Frankreich langsam seit dem späten 19. Jahrhundert aus.[685]

Der vorstehende Überblick kann im Hinblick auf die Beispiele in Kapitel 3 und 5 eine Kontinuität der gängigen Spielmittel in der Grundtendenz vom Mittelalter bis in den Untersuchungszeitraum deutlich machen. Die meisten der aufgeführten Spiele haben sich darüber hinaus bis in die Gegenwart tradiert und werden noch heute von Kindern gespielt. Auch die Grundformen der verwendeten Spielmittel, wie beispielsweise des Drachens, Kreisels und der Murmeln, haben sich erhalten, wenn auch das Material häufig ein anderes ist. Sie finden sich in den Marginalien

---

681 Fertig (1984), S. 129. Wie Meier (2006 a) vermerkt, finden sich seit der Frühen Neuzeit immer wieder Reglementierungen über das Kinderspiel im Freien (S. 121f.).

682 Ebd., S. 129.

683 Die Welt im Kleinen (2003), S. 16.

684 Im Hochmittelalter diente der Ball im Rahmen der liturgischen Handlungen zum Osterfest als „Symbol der siegreichen Sonne". Vgl. Ebd., S. 14.

685 Kürtz, Jutta: Badeleben an Nord- und Ostsee. Kleine Kulturgeschichte der Sommerfrische. Heide 1994, S. 7f.

mittelalterlicher Handschriften ebenso wieder wie auf den Gemälden des 17. bis 19. Jahrhunderts.

Wie aber standen die zeitgenössischen Autoren von Ratgeberwerken dem Spiel im Freien gegenüber? Welche Spiele empfehlen sie und welche Zwecke verbinden sie damit? Liefern sie ebenso wie in den Werken zur Nutzung und Einrichtung von Kinderstuben Hinweise auf das Spielmilieu der freien Natur?

6.2.2. Kinderspiele im Freien in Ratgeberliteratur und pädagogischen Schriften

Seit dem 12. und 13. Jahrhundert meldeten sich vermehrt Fürsprecher zu Wort, die die gesundheitsfördernde Wirkung von Bewegungsspielen für Körper und Seele betonten.[686] Etwa durch Walther von der Vogelweide (um 1170–um 1230) oder die Lebensbeschreibung der Landgräfin Elisabeth von Thüringen (1207–1231) ist überliefert, dass sich Kinder – hier handelt es sich vornehmlich um Kinder des höfischen Milieus – ihre Zeit mit Ballspielen, Kreiseln, Murmeln, mit Bogen und Blasrohr bewaffnet im Freien vertrieben und dies von den Erwachsenen gebilligt war.[687] Auch wurden Vögel und andere Tiere in der Natur gefangen, um sie anschließend zu zähmen und zu Spielgefährten zu machen. Tanzen, Reiten und Fechten waren seit dem 15. Jahrhundert zentrale Bestandteile bei der Ausbildung adliger Jungen.[688] Die Kinder außerhalb der höfischen Lebenswelt wurden hingegen seltener mit ihren Spielen literarisch erfasst bzw. spezielle pädagogische und sportliche Anforderungen an das Spiel im Freien gestellt.

Dies änderte sich, als seit dem 18. Jahrhundert die Bewegung an der frischen Luft von Pädagogen zunehmend thematisiert wurde. Man kann daher von einer Reform der körperlichen Erziehung sprechen. Auch hier war Rousseau maßgeblich beteiligt, der sich in seinem „Emile“ z. B. für Spiele wie das Wettlaufen und Springen einsetzte, um den Kampfgeist eines Knaben zu wecken und zu fördern.[689] Er empfahl darüber hinaus Geschicklichkeitsspiele, wie sie auch die Erwachsenen betrieben: das Jeu de Paume[690], das Kugelschlagen, das Billard, das Bogenschießen und den Windball.[691] Ein wichtiger Aspekt der Körperertüchtigung war für Rousseau und auch für Basedow – immer bezogen auf die

[686] Biral (2005), S. 153.

[687] Rommel (2000), S. 40.

[688] Nitschke, August: Gymnastik, Fechten und Tanz im 18. Jahrhundert. Die Ausbildung des Körpers auf den Schulen von August Hermann Francke. In: Neumann, Josef H./Sträter, Udo (Hrsg.): Das Kind in Pietismus und Aufklärung. Beiträge des Internationalen Symposions in den Franckschen Stiftungen zu Halle, 12. – 15. November 1997 (Hallesche Forschungen, Bd. 5). Halle 2000, S. 336f.

[689] Rousseau (1978), S. 372ff.

[690] Es handelt sich dabei um eine Vorform des heutigen Tennis, bei dem die Bälle wie beim Squash gegen eine Wand gespielt werden. Vgl. z. B.: Stemmler, Theo: Vom Jeu de paume zum Tennis. Frankfurt a.M. 1988.

[691] Rousseau (1978), S. 317.

Erziehung der Jungen – die Abhärtung und Kräftigung des Körpers. Basedow befürwortete das Durchlaufen eines Parcours, der z. B. Schwimmen, Seilklettern, das Ersteigen von Höhen, das Springen über Gräben und Zäune oder den Springbock sowie das Ausweichen vor einem geworfenen Ball enthalten sollte.[692]

In dem Kapitel „Sophie“ setzt sich Rousseau aber auch für weibliche Bewegung und Spiele ein, allerdings in einem geschützten Garten.[693] Die Mädchen sollten demnach Wettläufe veranstalten, springen und schreien dürfen. Besonders das Federballspiel wird von Rousseau als förderlich für Geschicklichkeit und Koordination gepriesen, da es mit weichen Bällen gespielt werde und nicht ganz so anstrengend sei wie andere Betätigungen.[694] Einige der hier von Pädagogen hervorgehobenen Spiele konnten bereits in Darstellungen in den vorangegangenen Kapiteln, wie bei Chardin (Abb. 51) und Chodowiecki (Abb. 102/103), identifiziert werden.

Auch die Reformpädagogen des späten 18. und 19. Jahrhunderts erklärten das Spiel im Freien zu einem wichtigen Ziel in der Erziehung, um Körper und Geist zu kräftigen. So widmete der Pädagoge Johann Christoph Friedrich GutsMuths (1759–1839) den „Spiele[n] zur Erholung und Übung des Körpers und des Geistes für die Jugend, ihre Erzieher und alle Freunde unschuldiger Jugendfreuden“ 1796 ein eigenes Werk und formulierte darin: *„[…] Spiele sind natürliche Rollen derselben [der Jugend; SH] in ihrem natürlichem Paradiese.“*[695] *und „Spiele sind nötig zur Erhaltung der Gesundheit, zur Stärkung, zur Übung und Abhärtung des jugendlichen Körpers.“*[696]

Der Autor empfiehlt weiter diverse Bewegungsspiele, die er u. a. in Ball-, Kugel- oder Winterspiele fein differenziert. Auch hier findet sich die Empfehlung des Federballspiels wieder. Allerdings beschreibt GutsMuths, dass dieses Spiel wegen des Luftzuges am besten im Inneren zu betreiben und daher besonders für das weibliche Geschlecht geeignet sei. Hier wird die ideale Platzierung des weiblichen Geschlechts im innerhäuslichen Bereich transparent, wie es auch auf vielen der Bildbeispiele zu sehen ist. Trotzdem wurde in Kapitel 5.3. deutlich, dass Mädchen im späten 18. und 19. Jahrhundert und auch zuvor durchaus zusammen mit den Jungen im Freien spielen konnten bzw. Spiele für sie vorgesehen waren. Auch Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) setzte sich für die tägliche körperliche Bewegung von Kindern ein, wie er sie in seinen Schulheimen für beide

[692] Basedow, Johann Bernhard: Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker, hrsg. von Theodor Fritzsch. Leipzig 1913, S. 34.
[693] Vgl. ebd., S. 735.
[694] Rousseau (1978), S. 317.
[695] GutsMuths, Johann Christoph Friedrich: Spiele zur Übung und Erholung des Körpers und Geistes. Gesammelt und bearbeitet für die Jugend, ihre Erzieher und alle Freunde unschuldiger Jugendfreuden, hrsg. von Justus Carl Lion. Hof 61884, S. 30.
[696] Ebd., S. 34.

Geschlechter exerzierte. Dazu gehörten neben dem Ballspielen und Laufen auch winterliche Spiele wie das Eislaufen und Schlittenfahren.[697]

Immanuel Kant (1724–1804) äußerte sich 1803 in seiner Schrift „Über die Erziehung" positiv zu den Kinderspielen im Freien und betonte dabei deren Wert:

„Das Ballspiel ist eines der besten Kinderspiele, weil auch noch das gesunde Laufen dazu kommt. Überhaupt sind diejenigen Spiele die besten, bei welchen neben den Exerzitien der Geschicklichkeit auch Übungen der Sinne hinzukommen, z. E. die Übungen des Augenmaßes, über Weite, Größe und Proportion richtig zu urteilen […], das alles sind gute Übungen".[698] Die utilitaristische Verknüpfung von Spielen und Lernen, wie sie bei vielen pädagogischen Schriften der Zeit zu finden ist, kommt hier deutlich zum Vorschein.

Dennoch stießen diese hier knapp skizzierten neuen Ideale in Bezug auf das Kind und die Phase der Kindheit weiterhin auf Widerstand, der auf überholten Vorstellungen früherer Zeiten basierte. Ein sprechendes Beispiel lässt sich in einer Äußerung aus dem Jahr 1828 von Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) festmachen, der die Zustände in Deutschland mit denen in England vergleicht:

„Das Glück der persönlichen Freiheiten, das Bewußtsein des englischen Namens und welche Bedeutung ihm bei anderen Nationen beiwohnt, kommt schon den Kindern zugute, so daß sie sowohl in der Familie als in den Unterrichtsanstalten mit weit größerer Achtung behandelt werden und eine weit gücklich-freiere Entwicklung genießen als bei uns Deutschen. Ich brauche nur in unsrem lieben Weimar zum Fenster hinauszusehen, um gewahr zu werden, wie es bei uns steht. Als neulich der Schnee lag und meine Nachbarskinder ihre kleinen Schlitten auf der Straße ausprobieren wollten, sogleich war ein Polizeidiener da, und ich sah die armen Dingerchen fliehen, so schnell sie konnten. Jetzt, wo die Frühlingssonne sie aus ihren Häusern lockt und sie mit ihresgleichen vor ihren Türen gerne ein Spielchen machten, sehe ich sie immer geniert, als wären sie nicht sicher und als fürchteten sie das Herannahen irgendeines polizeilichen Machthabers. – Es darf kein Bube mit der Peitsche knallen oder singen oder rufen, sogleich ist die Polizei da, es ihm zu verbieten. Es geht bei uns alles dahin, die liebe Jugend frühzeitig zahm zu machen und alle Natur, alle Originalität und alle Wildheit aus zutreiben, so daß am Ende nichts übrigbleibt als der Philister."[699] Was in England offensichtlich toleriert wurde, war in Deutschland nicht gerne gesehen.

Auch Klencke betonte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Bedeutsamkeit von Aufenthalten an der frischen Luft, was als Zeichen gewertet werden darf, dass diese nicht üblich waren. Allerdings wird auch bei Klencke neben den positiven gesundheitlichen Aspekten immer noch die Abhärtung des kleinen Kindes hervorgehoben: *„Eins der wichtigsten Bedürfnisse neben der Ernährung und Reinlichkeit ist die frische Luft, das tägliche Luftbad für das Kind. – Wochenlange Stubenluft wirkt auf dasselbe ebenso nachtheilig wie eine gleichdauernde schlechte Ernährung. […] Man schicke das Kind aber nicht in feuchte Höfe, zugige, enge, schattige, riechende Straßen, überhaupt nicht in die*

---

[697] Bohus (1986), S. 108.
[698] Meier (2006 a), S. 113.
[699] Ebd., S. 12 f.

von Kohlensäure, Ruß und Staub erfüllte Luft größerer Städte; das ist keine frische wohlthätige Luft. – Man schicke das Kind vor das Thor, auf freie Plätze, in einen Garten, dahin möglichst, wo Grasflächen und Bäume sind."[700] Klencke vermittelt mit diesen Zeilen zugleich einen Eindruck von der schlechten Beschaffenheit der städtischen Außenanlagen in dieser Zeit.

Als Fazit lässt sich bisher festhalten, dass sich – in Korrelation zu den Bildbeispielen in Kapitel 5.3. – die Anerkennung des Kinderspiels im Freien als wichtiger Bestandteil der Erziehung etablieren konnte. Obgleich bereits zahlreiche Exempel aus den vorherigen Jahrhunderten spielende Kinder auf Straßen und Plätzen zeigten, so waren die Betätigungen abgesehen von den Erziehungsplänen für den adligen Nachwuchs weniger mit konkreten pädagogischen Zielen verknüpft als vielmehr aus dem natürlichen Spieltrieb des Kindes geboren. Auffällig ist, dass primär Jungen in den innovativen Denkrichtungen seit dem späten 18. Jahrhundert berücksichtigt wurden, während die Mädchen nach wie vor hauptsächlich dem häuslichen Bereich zugeordnet wurden. Dennoch muss zumindest die partielle Beachtung der Mädchen als eine markante Neuerung dieser Zeit gewertet werden.

Die Übersicht hat außerdem gezeigt, dass die in Kapitel 3 und 5 analysierten Bildquellen tatsächlich Spiele und Spielmittel zeigen, die im Freien verbreitet und typisch waren. Weniger vernehmlich wurden jedoch spezielle pädagogische Intentionen. Deutlicher waren solche Bezüge in Bezug auf das Aussehen und die Nutzung einer Kinderstube bzw. der Spielorte innerhalb der familiären Wohnräume. Außerdem haben die Beispiele in der Mehrzahl spielende Kinder gezeigt, die ein oder mehrere Spielmittel bei sich haben. Interessant ist, dass sich viele dieser Gegenstände über die Jahrhunderte hinweg immer wieder sowohl in ihrer Gestalt als auch in ihrer Anwendung identifizieren lassen. Wie auch schon Exempel des 16. und 17. Jahrhunderts diverse Spiele auf einem Bild vereint zeigen, findet sich dies in ähnlicher Form auch im 18. und 19. Jahrhundert wieder. Welche Bedeutung hatte aber das Spielzeug bei der Erziehung und welche Wertschätzung kam ihm vonseiten der Eltern und Erzieher zu?

6.3. Das Spielzeug – Formen und Funktionen

6.3.1. Der Stellenwert des Spielzeugs bei der Kindererziehung

Vor allem das 19. Jahrhundert war gekennzeichnet durch ein großes Angebot an Spielwaren für Kinder der bürgerlichen Schicht, das stärker als zuvor mit dem kindlichen Wesen und seinen spezifischen Bedürfnissen verknüpft und darauf ausgerichtet war.[701] Für eine differenzierte Untersuchung der Spielgegenstände ist

[700] Klencke (1895), S. 139, 141f.
[701] Retter (1979), S. 129 und 134.

es hilfreich, sich vorab Klarheit darüber zu verschaffen, was definitorisch unter dem weiten Begriff des Spielzeugs zu verstehen ist. Pinon schreibt zu dieser Frage:

„Darum muß natürlich die Definition des Spielzeuges möglichst genau sein, und ich bin der Meinung, daß es primäre Spielzeuge gibt, d.h. speziell für das Spiel bestimmte Fabrikate, – sekundäre, aus utilitaristischen Objekten verfertigte Spielzeuge, – zufällige Spielzeuge, lebende Spielzeuge und ideologische Spielzeuge.“[702]

Interessanterweise finden sich Spielzeuge all dieser hier genannten Kategorien auf den zuvor analysierten Beispielen. Von der elegant ausstaffierten Porzellanpuppe, über die aus Möbelstücken zusammengestellte Kutsche bis zu „Pferdehunden“ und militärischem Spielzeug taucht alles auf.

Dass das Phänomen des kindlichen Spiels unterstützt durch Gegenstände eine anthropologische Konstante darstellt, zeigen Bild-, Schriftquellen und nicht zuletzt die sachkulturelle Überlieferung. Sie geben Auskunft darüber, dass Kinder schon von Anbeginn an spielten und dafür auch Spielzeuge verwendeten. Kindsein und das Bedürfnis, zu spielen sind untrennbar miteinander verbunden, auch wenn dem Verlangen danach nicht zu allen Zeiten auf die gleich Weise Rechnung getragen werden konnte. Spielzeuge als Grabbeilagen, wie sie im Nahen Osten, in Ägypten, Griechenland und der römischen Welt gefunden wurden, zeugen ebenso wie Vasenmalereien und die Gestaltung von Grabsteinen und Sarkophagen von der weiten Verbreitung der Spielmittel in diesen Epochen.[703] Daneben geben schriftliche Quellen, besonders antik-römische Lebensbeschreibungen, einen lebendigen Eindruck von dem kindlichen Spielalltag. Auch archäologische Funde und schriftliche wie bildliche Zeugnisse aus dem Mittelalter zeigen eine erstaunliche Kontinuität in der Tradition des Spielzeugs bzw. der Kinderspiele, die sich zum Teil bis in die Gegenwart hinein überliefert haben.[704] Dazu zählen neben dem Kreisel mit Peitsche, dem Reifen mit Stock, Bällen, Steckenpferden und Windrädchenlanzen auch Puppen, Miniaturgeschirre, Tierfiguren und Murmeln.

Daiken nennt in diesem Zusammenhang zur weiteren Differenzierung vier archetypische Formen von Spielzeug: Ball- und Vogelformen, Vierfüßler (Tiere), Reiterfiguren und Menschen (Puppen), die sich tradiert und weiterentwickelt bzw. differenziert haben.[705] Weiterhin ist auch eine entsprechende Nutzung des Spielzeugs zu beobachten, die sich zum Teil bis in die Gegenwart fortsetzt, und zumeist lediglich durch den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext und technische Innovationen modifiziert wurde. Darunter fällt auch das bereits erwähnte Kriegs-

---

[702] Pinon, Roger: Probleme einer europäischen Kinderspielforschung. In: Hessische Blätter für Volkskunde 58 (1967), S. 14.

[703] Vgl. Willemsen (1998), S. 20. Klein, Anita E.: Child Life in Greek Art. New York 1932. Schmidt, Regine: Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst. Wien 1977. Rühfel, Hilde: Das Kind in der griechischen Kunst: von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus. Mainz 1984.

[704] Rommel (2000), S. 40.

[705] Daiken, Leslie: Children's Toys Throughout the Ages. London 1963, S. 182ff.

spiel, das sich auf den frühen Beispielen noch im Bereich der Turnier- und Jagdspiele ansiedeln lässt und sich später immer stärker an realen Kriegssituationen orientierte.

Auch wenn Spielzeug sicher schon viele Jahrhunderte, gar Jahrtausende vor dem Untersuchungszeitraum, dem späten 18. und 19. Jahrhundert, existierte, lässt sich doch in dieser Epoche ein grundlegender Wandel im gesellschaftlichen Umgang damit feststellen. Der bewusste pädagogische Einsatz bzw. die Verknüpfung mit Erziehungszielen wurde in einer zuvor so nicht gekannten Form praktiziert. Mit dieser neu ausgerichteten erzieherischen Intention kam den Spielmitteln ein äußerst hoher Stellenwert zu, was mit einer ganzen Reihe von Innovationen und Weiterentwicklungen der gängigen Spielmittel einherging. Ursache dafür war neben der mehrfach betonten neuen Einstellung zur Phase der Kindheit eine zunehmende Pädagogisierung des Alltags. So sollte das kindliche Spielzeug neben der bloßen Unterhaltung des Kindes zunehmend auch belehrende Funktionen übernehmen, wie dies z. B. bei mechanischen und optischen Geräten der Fall ist.[706]

Viele Eltern bemühten sich, die Kinder über gezielt eingesetztes Spielzeug in ihre späteren gesellschaftlichen Rollen einzuführen. Eine geschlechtsspezifische Zuordnung der Spielmittel bzw. die Anerziehung von Rollenmustern ließ sich bei fast allen in dieser Arbeit vorgestellten Bildbeispielen aufzeigen. Die dargestellten Kinder beschäftigen sich in der Regel mit Spielen und Spielzeugen, die eindeutig ihrem Geschlecht zugeordnet waren (und zum Großteil auch heute noch so verstanden werden) und sich auch in der pädagogischen Literatur der Zeit so charakterisiert finden. Während sich das Spielzeug für Jungen sehr stark aus dem Kriegs- und Militärwesen rekrutierte, waren für Mädchen vornehmlich Puppen sowie Gegenstände des häuslichen Bereichs vorgesehen.[707] Aber auch Spielmittel, die das frühzeitige Erlernen des Lesens, Schreibens und Rechnens sowie Kenntnisse in Geschichte und Geografie in Form von Karten- oder Legespielen fördern sollten, waren für beide Geschlechter sehr verbreitet, was sich bei den Beispielen allerdings nicht wiederfand.[708]

Dennoch ist zu vermerken, dass bei den meisten Eltern – ähnlich wie es schon bei den Kinderstuben zu beobachten war – in der Realität die pädagogischen Hintergründe und Intentionen eines Spielzeugs weniger Beachtung fanden als in der Theorie und von Pädagogen gewünscht und gefordert. Die Spielmittel wurden

---

[706] Daiken (1963), S. 129f.

[707] Ebd., S. 131. Die Grundlage für diese differente Sicht auf und Anerkennung von spezifischen Zuschreibungen an Mädchen und Jungen bzw. Frauen und Männer lässt sich in den biologisch-psychologischen Ansatz, der sich aus der Antike, etwa durch Aristoteles und Hippokrates, tradiert hat, den religiös-anthropologischen und den pragmatischen Ansatz aufgliedern. Vgl. dazu: Hahn, Friedrich u. a.: Kinder, Küche, Kleider. Historische Texte zur Mädchenerziehung. Wien u. a. 1982, S. 14ff.

[708] Daiken (1963), S. 132.

den Kindern wohl häufig eher unreflektiert zur Verfügung gestellt.[709] So änderte sich die Einstellung der Erwachsenen zur Bedeutung des Spielzeugs im Verlauf des 19. Jahrhunderts wieder; nicht in erster Linie der Belehrung, sondern eher dem Vergnügen und Spaß sollte der Umgang damit dienen.

Inwieweit spiegelt das in der „Kinderstube" und den Vergleichsbildern dargestellte Spielzeug möglicherweise pädagogische Intentionen?

6.3.2. Eheglück und Mutterfreuden: Spiele und Spielzeug für Mädchen

6.3.2.1. Das Puppenspiel

Das offensichtlich bedeutsamste Spielzeug für Mädchen war durch alle Jahrhunderte hindurch die Puppe mit ihrem vielteiligen Zubehör. Sophie und Amalie sind in der „Kinderstube" beide in das Spiel mit ihren Puppen vertieft. Auch auf zahlreichen anderen Beispielen wie bei Liebermann (Abb. 75), Renoir (Abb. 82), Eakins (Abb. 100) und zuvor bei Chodowiecki (Abb. 102/103) und Bruegel (Abb. 28) taucht die Puppe in unterschiedlicher Gestalt auf. Ihre Ursprünge haben diese Miniaturabbilder des Menschen in der Ausübung von Kulthandlungen der Erwachsenen; erst später setzten sie sich als Kinderspielzeug durch.[710] Durch Rousseaus Ausführungen über die unterschiedlichen Spielgewohnheiten von Jungen und Mädchen wurde das Puppenspiel als identitätsbildendes und auf das spätere Leben als Hausfrau und Mutter vorbereitendes Spielmittel besonders gefördert und gefordert. Rousseau schreibt: *„Knaben suchen Bewegung und Lärm – Trommeln, Kreisel, kleine Wagen; Mädchen haben lieber etwas fürs Auge und das, was zum Schmuck gereicht – Spiegel, Schmucksachen, Seidentüchlein, vor allem Puppen; die Puppe ist das besondere Vergnügen dieses Geschlechtes – damit ist ganz offenbar ihre Neigung von ihrer Berufung bestimmt."*[711]

Rousseau spricht sich deutlich dafür aus, den Mädchen eine andere Erziehung angedeihen zu lassen und damit auch ein anderes Spielverhalten anzuerziehen, indem sie durch die Mutter in den Bereich der häuslichen Arbeiten und Tugenden eingeführt werden. Die in Kapitel 4 bereits erläuterten bürgerlichen Tugenden und Leitbilder des frühen 19. Jahrhunderts setzten sich damit weiter fort. Denn das oberste Ziel der bürgerlichen Mädchenerziehung war die Vorbereitung auf die spätere Rolle als Gattin, Mutter und Hausfrau. Puppen und Puppenstuben sowie -küchen mit allerlei Zubehör waren auf diese Bestimmung hin ausgerichtete beliebte und verbreitete Spielobjekte, mit denen sich kleine Mädchen des Bürgertums täglich beschäftigen sollten. Die zeitgenössische Autorin Marie Leske (1838–1910) unterstützt diese Rollenfixierung in ihrem „Illustrierten Spielbuch für Mädchen" von 1882, indem sie die Puppe als wichtigstes Spielzeug für Mädchen

[709] Vgl. Daiken (1963), S. 134.
[710] Löhmer (1989), S. 165.
[711] Rousseau (1978), S. 738.

hervorhebt.[712] Sie schreibt: *„Was hat auch ein kleines Mädchen, das ihm theurer wäre als seine Puppe? Sie ist ihm nicht nur Spielzeug, sie ist ihm Bedürfnis.“*[713]

Weiterhin gibt sie eine genaue Anleitung dafür, wie das Mädchen bei seinem Spiel mit der Puppe in Bezug auf Ordnung und Pflege, Schneidern und Ankleiden usw. zu verfahren habe.[714]

Das 19. Jahrhundert brachte durch diese pädagogischen Bestrebungen eine erstaunliche Vielfalt an Puppenmodellen auf dem stark expandierenden Spielzeugmarkt hervor.[715] Schon seit dem Altertum galt die Puppe als wichtiges Spielzeug kleiner Mädchen, und spätestens seit dem Mittelalter wurde sie zum typischsten und verbreitetsten Spielmittel.[716] Archäologische Funde belegen Puppen im deutschen Raum seit dem 13. Jahrhundert.[717] Nachgewiesen sind im frühen 15. Jahrhundert in Nürnberg erste spezialisierte Puppenhersteller, die einfach gestaltete Holzpuppen, sogenannte „Holzdocken“, für das Kinderspiel kommerziell anfertigten.[718] Die Mädchen konnten die meist einfach gestalteten Figuren bekleiden und umsorgen. Auf vielen Darstellungen spiegelt sich die gängige Praxis der Kleinkinderverwahrung in Steckkissen, wie es auf der Tuschezeichung einer „Kinderstube“ (Abb. 58) zu sehen ist, oder mit Fatschen (Tuchstreifen) fest eingewickelt wider. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich im Zuge neuer Produktionsweisen das Aussehen der Puppen hin zu einem größeren Naturalismus und zu einer Ähnlichkeit mit Kindern in Proportion und Physiognomie.[719] Die Köpfe wurden aus Porzellan oder feinem Biskuit-Porzellan gefertigt und mit Perücken aus Echthaar oder Mohair versehen (Abb. 112). Die neuartige Fertigung aus Papiermaché durch die Firma Sonneberg konnte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts etablieren und bildete eine preisgünstigere Variante zu Porzellan.[720] Seit 1880 kamen, ebenfalls durch die Firma Sonneberg, Modelle mit Kugelgelenkkörpern auf den Spielzeugmarkt, die natürliche Bewegungen und leichteres An- und Entkleiden der Puppe zuließen.[721] Bei Uhdes „Kinderstube“ ist wohl eine solche Puppe auf dem Boden vor Sophie mit verdrehten Gliedern zu sehen. Auch konnten Puppen als Handpuppen oder Marionetten im eigenen Theater zum Einsatz kommen, wie es Dargelas zeigt.

---

[712] Leske, Marie: Illustriertes Spielbuch für Mädchen: unterhaltende und anregende Belustigungen, Spiele und Beschäftigungen für Körper und Geist, im Freien sowie im Zimmer. Leipzig [8]1882, S. 36.

[713] Ebd., S. 37.

[714] Regener, Susanne: Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe und Text im ausgehenden 19. Jahrhundert. Marburg 1988, S. 150.

[715] Bachmann, Manfred/Hansmann, Claus: Das grosse Puppenbuch. Leipzig [6]1991, S. 122.

[716] Giesen (1966), S. 83f. und Löhmer (1989), S. 165.

[717] Falk (1995), S. 31.

[718] Giesen (1966), S. 84.

[719] Vgl. Regener (1988), S. 59.

[720] Fritzsch, Karl-Ewald/Bachmann, Manfred: Deutsches Spielzeug. Leipzig 1977, S. 68 und Bachmann/Hansmann (1991), S. 126.

[721] Vgl. ebd., S. 69.

Ferner kamen in dieser Zeit äußerst beliebte Puppen auf den Markt, die mithilfe eines Bleipendels sich automatisch öffnende und schließende „Schlafaugen“ sowie eingebaute Stimmen besaßen. Hildebrandt äußerte sich 1904 in seiner pädagogisch-funktionalen Schrift über Formen und Funktion dieser Art von Puppen folgendermaßen: *„Wer die naturalistische Ausführung der Puppe bekämpft, insbesondere der beweglichen Gelenke und Augen, die natürlichen Haare und die schönen Kleider, der vergißt, daß alle diese die Wirklichkeit nachahmenden Eigenschaften die höchste Wonne des Kindes ausmachen. Denn gerade diese Eigenschaften gestatten ihm, seine Fantasie aufs kräftigste zu betätigen, sein Bemuttern des Puppenkindes in Arbeitsspiel umzusetzen.“*[722]

Der Autor sieht den besonderen Wert des Puppenspiels nicht nur in der Vorbereitung auf die spätere Rolle des Mädchens, sondern auch als Gegenstand zur Vermittlung kultureller Werte. Ob es sich bei den in der „Kinderstube“ gezeigten Puppen um solch innovative Modelle handelte, muss hier jedoch offenbleiben.

Das späte 19. Jahrhundert brachte schließlich mit dem starken Repräsentationsbedürfnis des Bürgertums in der Gründerzeit eine weitere Komponente in das Puppenspiel mit ein. So waren es nicht mehr primär das Umsorgen und Pflegen des Puppenkindes oder die Führung eines „kleinen Haushaltes“ in Form einer Puppenstube, die die Mädchen beschäftigen sollten, sondern wertvolle und aufwendig gekleidete Modelle, die mehr Erwachsene als Kinder imitierten und den angehenden Damen als Anschauungsmaterial dienen sollten.[723] Das Interesse der Mädchen für schöne und repräsentative Kleidung sollte schon frühzeitig geweckt werden. Bei Leske finden sich daher sowohl der Hinweis auf die Bedeutung von Puppenkleidern[724] beim Spiel als auch auf zahlreiche Schnittmuster[725], mit deren Hilfe die Mädchen die Kleidung selbst herstellen sollten. Dennoch waren diese Miniaturdamen auch immer noch für das Puppenmutterspiel vorgesehen.[726] Solche, dem Zeitgeist entsprechend aufwendig gekleideten Puppen sind in großer Anzahl in Uhdes „Kinderstube“ zu sehen, und auch die entsprechende Kleidung findet sich auf dem Tisch und in den Körbchen.

Ein Spielwarenkatalog um 1905 bietet einen visuellen Eindruck von der großen Bandbreite an Puppenmodellen und ihrer preislichen Einordnung (Abb. 116).[727] Es könnte sich bei den in der „Kinderstube“ gezeigten Puppen wohl um ähnliche Kugelgelenkpuppen mit Mohairperücken und Schlafaugen, wie im Katalog abgebildet, mit einer Länge um 40 bis 50 cm handeln (Abb. 113). Die Preise lagen dabei je nach Größe etwa zwischen 2,75 und 7,00 Mark. Dass es sich dabei um echte Luxusartikel handelte, zeigt der Vergleich mit dem durchschnittlichen Tageslohn eines Angestellten im Textilgewerbe, der 1889 1,88 Mark und 1901

722 Hildebrandt (1904), S. 327.
723 Budde (1992), S. 223.
724 Leske (1882), S. 37.
725 Vgl. ebd., S. 39 ff.
726 Hildebrandt (1904), S. 339ff.
727 Spielwarenkatalog. E.L. Meyer Auswahl Hildesheim. Hildesheim o. J. (Nachdr. Hildesheim u. a. 1991.), S. 143f.

1,94 Mark betrug.[728] Weiterhin sind als Zubehör für das Puppenspiel noch ein kleiner Puppenwagen und ein Puppenstuhl zu sehen. Zu beiden Spielgeräten finden sich in dem schon genannten Spielwarenkatalog vergleichbare Abbildungen (Abb. 114 und 115). Auch kleine Puppenwiegen waren verbreitet, wie sie sich auf der Tuschezeichnung (Abb. 58), Voltz (Abb. 66) und in Form eines kleinen Gitterbettes bei Larsson (Abb. 64) finden.

Was auf Uhdes Bild erstaunlicherweise keine Rolle spielt, sind die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebten und verbreiteten Puppenstuben. Sie sind als reines Spielzeug der bürgerlichen Kinderwelt zu betrachten, die die eigene Lebenswelt en miniature repräsentieren.[729]

6.3.2.2. Kochen

Mit dem kleinen Herd auf dem rechten Regalbrett findet sich ein Hinweis auf das beliebte und gängige Kinderspiel des Kochens. Hildebrandt schrieb 1904 dazu, dass die kleinen Mädchen mit ihren beheizbaren Puppenherden Kompetenzen im Kochen und in der Gastfreundschaft erwerben sollten.[730] Abbildung 117 zeigt das genaue Aussehen eines solchen Herdes um 1900. Mit einem Zubehör, das dem realen Küchengerät nachgebildet ist, sollte auch hier die spätere Rolle als tüchtige Hausfrau, Gattin und Mutter erlernt und vorbereitet werden. Während die jüngeren Mädchen laut Leske natürliche Materialien wie Gras oder Erde für ihre Fantasiespiele verwenden sollten, durften Kinder von sechs bis acht Jahren bereits echte Lebensmittel benutzen.[731] Ab einem Alter von zehn Jahren gesteht ihnen die Autorin den Umgang mit einem beheizbaren kleinen Ofen unter Aufsicht der Mutter zu, wofür sie geeignete Rezepte vorschlägt.[732] Neben Voigt (Abb. 86) zeigt auch Liebermann (Abb. 75) die Nutzung des Spielzeugs, allerdings ohne einen solchen Herd. In der Regel findet sich ein kleiner Blechherd im Zusammenhang mit Puppenküchen[733], wie bei Hillebrandt (Abb. 71) und Voltz (Abb. 66) zu sehen, in denen auch weiteres Zubehör wie Schränke, Töpfe und Geschirr seinen Platz fand.

6.3.2.3. Handarbeit

Uhdes älteste Tochter Anna beschäftigt sich in der „Kinderstube“ bereits nicht mehr mit dem Puppenspiel, sondern ist wie die Erwachsene mit einer Handarbeit befasst. Schon früh sollten die Mädchen lernen, sich an den alltäglichen Hausarbeiten zu beteiligen und so z. B. Stickarbeiten oder Puppenkleider selbst anzufertigen. Der Pädagoge Johann Heinrich Campe (1746–1818) gehörte zu den

[728] Pupke, Walther: Die Lohnstatistik in Deutschland. Halle 1907 (Diss. Halle 1907), S. 33.
[729] Weber-Kellermann (1997), S. 195f.
[730] Hildebrandt (1904), S. 116 ff.
[731] Leske (1882), S. 130.
[732] Vgl. ebd., S. 132 und 133 ff.
[733] Fritzsch/Bachmann (1977), S. 71.

Ersten, die sich im späten 18. Jahrhundert mit der Handarbeitserziehung junger Bürgertöchter auseinandersetzten. Er schrieb 1796: *„Sie [die Tochter; SH] muß sich ferner auf alle zur Haushaltung erforderlichen weiblichen Geschäfte, Künste und Geschicklichkeiten wie eine Meisterin verstehen; eine vollkommene Näherin, Spinnerin, Stickerin und Köchin sein, alle, zu ihrem Anzuge und obgleich einfachen, doch geschmackvollen Putze erforderlichen Stücke, nicht nur selbst zu verfertigen wissen, sondern auch größtentheils und so weit es ohne Vernachlässigung wichtiger Geschäfte geschehen kann, selbst verfertigen."*[734]

Auch Leske betont gleich zu Beginn ihres Buches die Wichtigkeit der Handarbeit, wenn sie schreibt, dass noch vor dem Erlernen von Lesen, Schreiben und Rechnen das Sticken stehen müsse.[735] Es war daher Teil der häuslichen Beschäftigung jüngerer Mädchen, die Kleidung für die eigenen Puppen bzw. die der Geschwister selbst zu nähen oder auszubessern, wie man es auf Uhdes „Kinderstube" an Anna, bei Renoir (Abb. 82) an Marthe und den beiden Mädchen bei Bürkner (Abb. 85) sieht. Bücher mit Schnittmustern, nach denen die Garderobe der Puppen angefertigt werden konnte, waren sehr verbreitet.[736] Als Aufbewahrungsort für die Nähutensilien bzw. die noch nicht fertiggestellten Handarbeiten dienten kleine Weidenkörbe, wie sie auf dem Bild neben Anna sowie auf dem rechten Regalbrett zu sehen sind.[737] Interessant ist dabei, dass Kreativität und die Umsetzung eigener Ideen nicht gefragt waren. Es gab feste Mustervorlagen, die es umzusetzen galt.[738] Bei der Handarbeit sollten die Mädchen außerdem an das Stillsitzen und an eine ständige Beschäftigung gewöhnt werden. Eine entsprechende Szene in den Memoiren Karl Friedrich von Klödens (1786–1856) macht dies deutlich: Ein kleines Mädchen wird von einer älteren Dame ermahnt, dass sie untätig sei. Darauf antwortet die Kleine, dass sie ja auch nichts zu tun habe. Woraufhin die Dame erwidert: *„Ach was, wenn ein Mädchen nicht weiß, was es tun soll, schneidet es ein Loch in die Schürze und flickt es wieder zu."*[739]

Auch in den höheren Töchterschulen nahm das Unterrichtsfach Handarbeit einen elementaren Teil des Stundenplanes ein.[740] Denn das Handarbeiten galt das gesamte 19. Jahrhundert hindurch als „Träger sittlicher Werte"[741], durch welches den Mädchen Tugenden wie Fleiß, Sauberkeit und Ordnung anerzogen werden

---

[734] Campe, Johann Heinrich: Väterlicher Rath an meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron (Quellen und Schriften zur Geschichte der Frauenbildung, Bd. 3). Braunschweig 1796 (Nachdr. Paderborn 1988), S. 93.

[735] Leske (1882), S. 5.

[736] Regener (1988), S. 149.

[737] Leske (1882), S. 5.

[738] Das Kind und seine Welt (1959), S. 35.

[739] Klöden, Karl Friedrich von: Jugenderinnerungen. Leipzig 1912, S. 20.

[740] Historisches Museum Hannover (Hrsg.): „Langes Fädchen - faules Mädchen": textiles Handarbeiten in Erziehung, Beruf und Freizeit (Schriften des Historischen Museums Hannover, Bd. 3). Hannover 1993, S. 11.

[741] Ebd., S. 16.

sollten.[742] Außerdem waren die selbst erstellten Stick- und Nähwaren beliebte Geschenke für jeden Anlass oder als Dekoration für die Wohnung gern gesehen. Darüber hinaus hatte das Erlernen aber auch ganz praktische Gründe. Eine gute Hausfrau musste in der Lage sein, alle Näharbeiten selbstständig ausführen zu können und verbesserte mit diesen Fähigkeiten ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt. Die Neuanfertigung von Kleidung war in Zeiten, in denen es noch keine preisgünstige Konfektionsware gab, eine enorme Investition, die es nach Möglichkeit zu vermeiden galt.[743]

Neben dem Handarbeiten sind die älteren Kinder in den besprochenen Bildbeispielen vor allem beim Lesen gezeigt, wie bei der Szene bei Renoir (Abb. 82) und Bürkner (Abb. 85) zu sehen. Damit ist gekennzeichnet, dass sie dem Spielalter bereits entwachsen sind und vernünftigen Tätigkeiten nachgehen.

Inwieweit unterscheiden sich diese gesellschaftlich geprägten Zuschreibungen an das Spielverhalten der Mädchen von dem der Jungen?

6.3.3. Tapferkeit und Weltgewandtheit: Spiele und Spielzeug für Jungen

In den Bildern waren bereits verschiedene Spielzeuge für Jungen zu erkennen. Wie bei den Mädchen waren diese sowohl als Motiv für die Künstler wie auch als Gabe der Eltern nicht beliebig, sondern bezogen sich auf die geschlechtsspezifische Zuschreibung und die Vorbereitung auf das spätere Berufsleben sowie die Rolle als Versorger einer Familie. Was für Mädchen das Puppenspiel mit Accessoires darstellte, war für die bürgerlichen Jungen das Spiel mit Gegenständen aus dem militärischen und technischen Bereich. Gesellschaftlich erwünschte Tugenden, wie Mut, Tapferkeit und Verantwortungsbewusstsein, sowie die spätere Rolle als Ernährer und Beschützer der Familie sollten den Knaben frühzeitig nähergebracht und eingeübt werden.[744] Die Erziehung war im Gegensatz zu der der Mädchen nach außen gerichtet und bezog sich weniger auf den innerhäuslichen Bereich. Damit wurden ihnen mehr Freiheiten eingeräumt, da ihnen u. a. das Spiel bzw. die körperliche Ertüchtigung im Freien zugedacht wurde. Die Jungen sollten im Spiel auf ihr Erwachsenendasein vorbereitet werden, für das sie vielseitigere Kompetenzen besitzen sollten als die Mädchen. Eine kolorierte Zeichnung (Abb. 118) von Christoph Andreas Pfautz (1727–1772) um 1770 visualisiert noch einmal die gängigen Knabenspiele des späten 18. Jahrhunderts, die aber, wie zu sehen war, auch bereits zuvor und später eine zentrale Rolle spielen. Dazu zählen neben dem Schaukel- und Steckenpferd das Spiel mit kleinen Holzfiguren, mit Sportgeräten wie Pfeil und Bogen, Kegeln und einer Wippe.

---

[742] Ähnliches findet sich bereits in der Malerei des 17. Jahrhunderts wieder, wo Frauen und Mädchen auf Genreszenen handarbeiten und damit eine moralisierende Aussage vermitteln. Von der lustvollen Betrachtung der Bilder (2000), S. 109.

[743] Das Kind und seine Welt (1959), S. 37.

[744] Spielen und Lernen (1984), S. 53.

Großen Raum nimmt das Kriegsspiel mit entsprechenden Accessoires, wie Trommeln, Fahnen, Degen und Gewehren für alle Altersklassen, ein.

6.3.3.1. Mechanisches und technisches Spielzeug

Im 19. Jahrhundert kam neben mechanischem auch technisches Spielzeug, wie die Dampfmaschine und die Eisenbahn, auf den Markt, das durch die Erfindung der Blechdruckerei im Jahr 1815 günstig produziert werden konnte. Architekturbaukästen ermöglichten die Entstehung einer eigenen kleinen Spielwelt. Die verbreitete Laterna Magica und Guckkästen hatten die gleichen Funktionen wie die Bilderbogen-Kinderbücher. Sie sollten den Jungen die Vielfalt der Welt und des menschlichen Lebens bildlich vor Augen bringen und zum Anschauungsunterricht genutzt werden.[745] Aber auch handwerkliche Fähigkeiten sollte der männliche Nachwuchs wohlhabender Schichten erlernen. Das konnte durch die genannten Baukästen und z. B. Laubsäge- oder Bastelarbeiten geschehen (Abb. 119). Interessanterweise findet sich keines dieser Spielzeuge in den Bildern dargestellt. Möglicherweise ist dies ein Hinweis darauf, dass sie im Alltag bzw. in repräsentativen Darstellungen nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben oder aber nicht charakteristisch für ein Bild der hier gezeigten Art waren. Außerdem mutete es paradox an, dass die Jungen in den meisten Fällen einerseits z. B. Stelzen oder Drachen eigenständig anfertigen, aber andererseits anschließend nicht damit draußen spielen sollten. Vielmehr versuchte man gerade durch diese innerhäuslichen Beschäftigungen, die Kinder im 19. Jahrhundert vom ausgelassenen und zu häufigen Spiel im Freien abzuhalten.[746]

6.3.3.2. Militärisches Spielzeug

Nach dem gewonnenen Krieg gegen Frankreich 1870/71 verbreitete sich militärisches Spielzeug rasant. Wie auf den Bildbeispielen zu bemerken, war – und ist es auch heute noch – das Kriegs- bzw. Kampfspiel eine andauernde Beschäftigung für Jungen. Zur Ausrüstung zählten neben Ritterburgen und Soldaten aus Blei, Zinn oder Papier die auf den Bildern vielfach dargestellten Uniformen mit Helm, Miniaturwaffen, wie Säbel, Degen und Armbrüste, sowie Trommeln und Fahnen (Abb. 120). Tugenden, wie Tapferkeit, Mut, Durchsetzungsvermögen und Kampfesbereitschaft, sollten so frühzeitig vermittelt werden. Dieses gesellschaftlich anerkannte, ja sogar erwünschte Kinderspiel war ebenso wie das Puppenspiel ein schichtenunabhängiges Phänomen.[747] Die Tradition dieser Spielmittel reicht nachweislich mindestens bis in das Mittelalter zurück, als die Knaben das Ritterspiel, wie in der Darstellung im „Hortus Deliciarum“ (Abb. 9), mit kleinen Figuren nachahmen konnten. Bei Honthorst (Abb. 46) hantieren die

[745] Spielen und Lernen (1984), S. 53.
[746] Vgl. ebd., S. 69.
[747] Ebd., S. 101.

beiden Knaben gar mit einem Kinderbogen und Pfeilen. Auch Steckenpferde und Windrädchenlanzen, wie sie beispielsweise bei Bosch (Abb. 21) und in den Marginalien der Handschriften (Abb. 11) zu sehen sind, waren ursprünglich in erster Linie für die Nachahmung der ritterlichen Turniere gedacht.[748] Im 19. Jahrhundert waren es vor allem die Trommel, der Helm, die Trompete und das Steckenpferd, die das Kriegsspiel komplettierten. Aber nicht nur zu Hause sollten diese militärischen Tugenden erlernt werden. In Frankfurt gab es beispielhaft 1866 eine Jugendwehr, bei der Kinder ab 12 Jahren das Exerzieren in der Gruppe verinnerlichen sollten.[749]

Zum Bereich des Kriegsspiels gehörte weiterhin das beliebte und typische Schaukel- und Steckenpferd, wie es bei Ritter (Abb. 74) zu sehen ist. Daneben gab es auch Pferde mit Rädern. Das Schaukelpferd, das seine Vorläufer in den Steckenpferden hat, war bereits in zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen zu sehen und entwickelte sich seit dem 17. Jahrhundert weiter. Es war besonders im 19. Jahrhundert ein beliebtes Jungen-, aber auch Mädchenspielzeug, wie bei Ward (Abb. 94) zu sehen ist, das besonders gern auch im außerhäuslichen Bereich Verwendung fand. Die Kinder der gehobenen Schichten lernten in der Regel bereits früh das Reiten und wurden mit diesen Spielmitteln darauf vorbereitet.[750] Meist versehen mit kleinen Sätteln, sollten sie die richtige Haltung frühzeitig einüben.

Allerdings gab es nicht nur geschlechtsspezifische Spielzeuge und Spiele, sondern auch gemeinsam Genutztes. Worum es sich dabei handelt, zeigt das folgende Kapitel.

6.3.4. Die Lebenswelt begreifen: Gemeinsames Spielzeug

6.3.4.1. Holzspielzeug

Als einzige vom Puppenspiel abweichende Spielmittel sind auf der „Kinderstube" die auf dem Boden liegenden Holzbäume und -häuser zu entdecken; ähnlich denen, die auch auf den Gemälden von Hasenclever (Abb. 73), Linde-Walter (Abb. 76) und Danhauser (Abb. 59) zu sehen sind. Holz war seit Langem ein wichtiges Material, aus dem preiswertes und belastbares Kinderspielzeug hergestellt werden konnte. In Deutschland entwickelte sich in den Zentren Erzgebirge, Oberammergau und im Grödnertal in Südtirol seit dem 17. und 18. Jahrhundert die Spielzeug-Heimindustrie zu einem bedeutenden Wirtschaftszweig.[751] Zum einen geschah dies aufgrund des ausreichend zur Verfügung stehenden Werkstoffes, zum anderen aus der finanziellen Not vieler Kleinbauern und Bergleute in den Wintermonaten. Dabei war es in den meisten Fällen so, dass die Kinder dieser Heimarbeiter unter schwierigen Bedingungen das Spielzeug für

---

748 Falk (1995), S. 27 f.
749 Spielen und Lernen (1984), S. 103.
750 Kevill-Davies (1991), S. 225.
751 Münchner Stadtmuseum (1976), S. 167.

andere, wohlhabendere Kinder herstellen mussten und selbst nur wenig besaßen.[752] Nachdem am Ende des 18. Jahrhunderts und im frühen 19. Jahrhundert Verleger den Vertrieb und Absatz der Holzspielzeuge übernommen hatten, verhalfen sie den Spielwaren durch Messen und Kataloge über die Grenzen hinaus zu großer Popularität.[753] In Spanschachteln verpackt, avancierte das deutsche Holzspielzeug durch eine Vereinfachung der Produktionsmethode zu einem Kassenschlager des ganzen 19. Jahrhunderts (Abb. 121). In Form von kleinen Städten mit Häusern und Bäumen sowie vielfältigen Tierarten, kleinen Figuren und Wagen sollten die Kinder ihre Umwelt nachbauen und besser kennenlernen. Daneben gab es auch kleine fahrbare Kutschen oder Ziehwagen aus Holz sowie Holztiere auf Rollen, wie sie bei Danhauser (Abb. 59) und Dargelas (Abb. 61) zu sehen sind. Uhdes Töchtern stand demnach auch mit diesen Holzspielzeugen ein äußerst zeittypisches und verbreitetes Spielzeug zur Verfügung. Auch Else Gensel auf Linde-Walthers Gemälde besitzt als Mädchen zahlreiche Holzfiguren und Klötze zum Spielen.

Eine lange Tradition haben darüber hinaus Holzspielzeuge wie der Kreisel, der mit einer Peitsche angetrieben wird, das Steckenpferd mit Windmühlenlanze und der Reifen. Der Kreisel taucht auf zahlreichen frühen Beispielen, wie den Stundenbüchern (Abb. 15 und 16) und bei Bruegel (Abb. 28), auf und war ein typisches außerhäusliches Spielzeug, wie es auch bei Wilke (Abb. 84) unter dem Kindertisch im Vordergrund zu entdecken ist. Er findet sich wie das Steckenpferd und die Windmühle schon in der griechischen Antike erwähnt und war besonders bis ins 18. Jahrhundert beliebt.[754]

Auch einfache Holzklötze, wie sie bei Verhas zu sehen sind, wurden neben dem Kegelspiel aus Holz von beiden Geschlechtern gleichermaßen geschätzt. Ein typisch amerikanisches Spielmittel zeigt Eakins, das aufgrund des robusten Materials sowohl für den inner- als auch für den außerhäuslichen Bereich zu nutzen war: die Holzklötze mit Buchstaben. Die kleine Ella konnte daraus nicht nur eigene kleine Türme errichten, sondern mit zunehmendem Alter auch das Alphabet erlernen. Ältere Kinder konnten mit den Klötzen Buchstabenreihen und Wörter bilden.

6.3.4.2. Hampelmänner und Bastelarbeiten

Die vielen glänzenden Papiergirlanden an den Regalen der „Kinderstube“ sowie die kleinen Bilder an den Wänden zeugen davon, dass neben dem Puppenspiel und dem Handarbeiten auch das Basteln eine zentrale Beschäftigung von Uhdes Töchtern darstellte. Wie mehrfach erwähnt, war das 19. Jahrhundert eine Zeit, in der viele populäre Erziehungsratgeber auf den Markt kamen und sich großer Beliebtheit erfreuten. So gab es auch spezielle Bücher und Zeitschriften, die sich auf

---

[752] Vgl. z. B. Weber-Kellermann (1997), S. 216f.
[753] Münchner Stadtmuseum (1976), S. 169.
[754] White, Gwen: Antique Toys and Their Background. London 1971, S. 41, 69, 102.

Ratschläge für innerhäusliche Beschäftigungen spezialisiert hatten.[755] Den Eltern bzw. der Mutter wurden so neben Geschichten und Liedern auch Bastelvorschläge an die Hand gegeben.

Bei Leske finden sich auch zu diesem Bereich zahlreiche Anregungen für Arbeiten, die die Mutter oder Erzieherin mit den Kindern anfertigen konnte.[756] Wahrscheinlich zeigen die roten Blumen an den Bilderrahmen auf dem linken Regalbrett in Uhdes „Kinderstube" selbst gebastelte Papierblumen, deren Herstellung Leske in ihrem Buch als beliebte Beschäftigung und Dekoration für Kinderstuben beschreibt.[757] Papier als Material zum Basteln oder für Spielzeug hatte sich seit dem 18. Jahrhundert immer stärker verbreitet.[758] Neben Ausschneide- und Malbögen mit Motiven wie Ankleidepuppen, Papiersoldaten oder Tieren gab es auch die Möglichkeit, diese ausgeschnittenen Dinge in Alben zu kleben und durch eine Komplettierung mit Hintergründen eigene Bilderbücher herzustellen. In kleine Holzklötzchen gesteckt, waren diese Papierfiguren außerdem eine preisgünstige Variante zu teuren Puppen, Zinnsoldaten etc. und erlebten insbesondere im 19. Jahrhundert ihre Blüte. Auch Uhdes „Spielender Knabe" ist ganz in das Ausschneiden von Papier vertieft, und bei Bürkner (Abb. 85) steht zwischen den vielen Schnipseln als fertiges Produkt ein Pferd aus Papier neben dem Jungen. Auch das Malen mit Wasserfarben, wie es bei Verhas (Abb. 78) zu sehen ist, und das Zeichnen waren beliebte Beschäftigungen für Jungen und Mädchen. Bei Marstrand (Abb. 79) präsentiert einer der Jungen dem Betrachter ein von ihm gemaltes Bild.

Ein Hampelmann (Abb. 122) aus Blech oder Pappe, wie er in der „Kinderstube" am rechten Wandregal zu sehen ist, wird in der Literatur des 19. Jahrhunderts, wie z. B. bei Hildebrandt, als wichtiges kindliches Spielzeug explizit erwähnt.[759] Der Autor hebt diese Figur als für Kinder besonders amüsant hervor, da sie sich durch den vom Kind ausgeführten Ruck am Seil bewegt. Schon im 17. und 18. Jahrhundert hatte es in Form von Stichen Hampelmänner als Karikaturen zum Ausschneiden gegeben.[760] Im 18. Jahrhundert findet sich bereits eine große Anzahl von sogenannten *Automaten*, die zur Belustigung der Erwachsenen dienten. Die expandierende Spielwarenproduktion im 19. Jahrhundert brachte schließlich immer mehr bewegliches bzw. mechanisches Spielzeug speziell für Kinder hervor.[761] So waren es nach der Erfindung der preiswerten Blechdruckerei im Jahr 1815 Stehaufmännchen, Spieldosen mit bewegten Figuren und eben auch

[755] Z. B. Leske (1882).
[756] Vgl. ebd., S. 65 ff.
[757] Ebd., S. 22ff.
[758] Vgl. dazu: Gröber (1927), S. 39ff.
[759] Hildebrandt (1904), S. 359.
[760] Vgl. ebd., S. 362.
[761] Münchner Stadtmuseum (1976), S. 184.

Hampelmänner, die Einzug in die bürgerlichen Kinderzimmer hielten und sich großer Beliebtheit erfreuten.[762]

Das vorliegende Kapitel hat die wichtigsten Spielmittel für Mädchen und Jungen des späten 18. und 19. Jahrhunderts anhand von Uhdes „Kinderstube“ und den Vergleichsbeispielen aufgezeigt. Viele der Spielzeuge wurden auch im außerhäuslichen Bereich benutzt. Besaßen Kinder jedoch kostspieligere und empfindlichere Dinge, wie z. B. Puppen, Bücher oder Blechspielzeuge, so durften diese nicht für die ausgelasseneren Spiele mit ins Freie genommen werden. Für diesen Bereich gab es eigene Spielmittel wie Reifen, Kreisel und den Drachen. Aber auch Spiele, die ohne Hilfsmittel auskamen, wie Blindekuh oder Fangen, waren sehr beliebt. Durch die Beispiele zur motivischen Entwicklung in Kapitel 3 konnten zahlreiche Kontinuitäten aufgezeigt werden. Zu Beginn wurde gesagt, dass sich während des späten 18. und 19. Jahrhunderts in besonderem Maße eine pädagogische Verknüpfung zwischen Spielzeug und Erziehungsintentionen vollzog, die bis in die Gegenwart hinein Bestand hat. Wichtig waren dabei die geschlechtsspezifische Sozialisation und die Rollenfixierung. Durch Nachahmung der Erwachsenenwelt im Kleinen sollten die Kinder ihre späteren Aufgaben und gesellschaftlichen Positionen erproben. Jungen sollten zu erfolgreichen Männern heranreifen, während man sich für die Mädchen hausfrauliche und mütterliche Qualitäten wünschte. Aber ist das wirklich als ein neuartiges Phänomen zu bewerten? Die Beispiele in Kapitel 3 haben gezeigt, dass Kinder schon seit dem Mittelalter je nach Geschlecht mit sehr ähnlichen Dingen wie im späten 18. und 19. Jahrhundert und auch heute noch gespielt haben. Ganz offensichtlich haben die Eltern in früheren Jahrhunderten ihren Kindern entsprechende Spielmittel zur Verfügung gestellt, damit diese u. a. ihre Umwelt kennen lernen und ihre spätere Bestimmung einüben konnten. Wie erwähnt, verband bereits Aristoteles das Spiel mit der Vorbereitung auf den späteren Beruf. Kinder ahmen mit ihren Spielen die Erwachsenenwelt nach und so musste es naheliegen, den Umgang der Mutter oder Amme mit Säuglingen und Kleinkindern nachzuspielen und dabei zu lernen. Gleiches gilt für kleine Jungen, die das Ritterturnier oder den tapferen Krieger bzw. Soldaten imitieren.

Der Übergang vom 18. in das 19. Jahrhundert darf daher meiner Ansicht nach in Bezug auf das Spielzeug nicht überbewertet werden, im Gegensatz zur Anerkennung und Förderung des kindlichen Spiels als solches. Es handelt sich beim Spiel und der Formgebung von Spielzeug um eine anthropologische Konstante. Geändert haben sich vielmehr die theoretische Auseinandersetzung und die damit einhergehende enorme Expansion der Spielzeugindustrie. Auch wenn die Spielmittel variationsreicher wurden und auch innovative, an dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt orientierte Dinge und Materialien hinzutraten, so blieben sie doch zu einem Großteil in ihrer Grundbeschaffenheit gleich. Zu bedenken bleibt dabei außerdem, inwieweit Eltern bei der Auswahl der Spielzeuge

[762] Vgl. Münchner Stadtmuseum (1976), S. 184.

wirklich auf die pädagogische Intention geachtet haben oder mit dem Kauf bzw. der Anfertigung vielmehr Kinderwünsche erfüllten und bewährte Traditionen beibehielten. Die aufgeführten Bildbeispiele aus dem Untersuchungszeitraum sprechen nämlich eine ganz eigene Sprache, denn auf keinem der Bilder beschäftigen sich die Kinder mit „modernem" Spielzeug wie der Dampfmaschine oder der Laterna Magica. Vielmehr halten sie sich an Altbekanntes, wie Puppen, Holzspielzeug und Spielwaren aus dem militärischen Bereich.

Wie verhält es sich da mit der Kinderkleidung? Lassen sich auch in diesem Bereich, ausgehend von der „Kinderstube", Innovationen und Kontinuitäten aufzeigen?

6.4. Die Kinderkleidung – Repräsentation oder kindgerechte Mode?

Abschließend wird der Fokus nun auf die Kleidung der Mädchen in der „Kinderstube" im Kontext der Bildbeispiele aus Kapitel 5 gelegt. Tragen Uhdes Töchter und die anderen Kinder Kleider, die in der Zeit üblich waren bzw. lassen sich auch an dieser Stelle theoretische Überlegungen damit in Verbindung bringen? Wie sollten Mädchen und Jungen ihrem Alter und gesellschaftlichen Stand entsprechend gekleidet sein, und wie unterschied sich das gegebenenfalls von den vorherigen Jahrhunderten?

Vor dem 19. Jahrhundert wurde der heute gebräuchliche Begriff der Kinderkleidung noch ausschließlich für Textilien von Säuglingen und Kindern bis zu einem Alter von ca. vier oder fünf Jahren verwendet.[763] Auffallend häufig ist diese Altersgruppe in den in Kapitel 3 genannten Bildern nackt, nur mit einem Hemd oder in leichten, weiten Gewändern dargestellt. Das liegt daran, dass Jungen und Mädchen bis zu diesem Alter in allen Ständen kleidähnliche Gewänder trugen, die das Geschlecht des Kindes nur schwer bestimmen lassen. Deuten lassen sich die visuellen Befunde zum einen damit, dass durch die Wiedergabe solcher Kleidungsstücke Kleinkinder deutlicher von den älteren Kindern abgesetzt werden konnten, und zum anderen, dass die Kinder im Alltag aus hygienischen Gründen in der Regel keine Unterhöschen und nur leichte Hemdchen trugen.[764] Die Kleidung der älteren Kinder, die bis in das 14. Jahrhundert hinein einfachen, in der Hüfte gegürteten Tuniken entsprach, unterschied sich nur wenig von der

[763] Müller, Corinna: Kinderkleidung. In: Metz-Becker, Marita: Schaukelpferd und Schnürkorsett. Kindheit um 1800. Marburg 2002, S. 24. Ewing (1982) erklärt in ihrem Beitrag (S. 31), dass die Kleidung der Kinder bis zum Alter von ca. 6 Jahren für Jungen und Mädchen in der Form von Kleidchen nahezu gleich war. Sie begründet diese Tatsache damit, dass die Phase der frühen Kindheit wenig Beachtung fand und schnell überwunden werden sollte. Zum anderen äußert sie die Vermutung, dass die einheitliche Form eines Kleidchens daher rührte, dass die Kinder in dieser Zeit dem Bereich der Mutter bzw. dem Weiblichen zugewiesen wurden.

[764] Weber-Kellermann (1997), S. 30.

der Erwachsenen und änderte sich, wie in Kapitel 3 zu sehen war, mit dem wechselnden Modegeschmack der Erwachsenenwelt.[765] Erst ab einem Alter von ca. sieben Jahren bekamen die Jungen Beinkleider, während die Mädchengarderobe die Kleiderform beibehielt. Die einfache, zumeist aus einem Stück bestehende Kleidung wurde schließlich nach dem 16. Jahrhundert durch den prägenden Einfluss der spanischen Hoftracht in Rock und eng anliegendes Obergewand geteilt.

Die Vorstellung von der Erbsünde und einer notwendigen Zügelung der menschlichen Affekte führte im höfischen und bürgerlichen Milieu auch zu einer Einschränkung der körperlichen Freiheit. Dies spiegelt sich deutlich in einer strengen und beengenden Kleidung wider, die auch die Kinder trugen.[766] So war es seit dem frühen Barock bis zum späten 18. Jahrhundert in Europa in der Mittel- und Oberschicht üblich, dass nicht nur die Erwachsenen, sondern auch die Kinder Perücken trugen und die kleinen Mädchen – zum Teil auch Jungen – ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für eine vermeintlich elegante Silhouette in enge Korsetts geschnürt wurden und Krinolinen unter den Röcken trugen. Zahlreiche Beispiele aus dem 17. Jahrhundert zeigen die Kleinen außerdem mit den typischen, zum Teil voluminösen Kragen und Halskrausen. Obgleich es bereits im 16. Jahrhundert und danach vonseiten der Pädagogen und der Ärzte immer wieder Einwände gegen das Einschnüren der kleinen Kinderkörper nach Art der Erwachsenenmode gab, erfolgte doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts die praktische Umsetzung.[767] Dies kann als erneuter Hinweis darauf gedeutet werden, dass Kinder erst verhältnismäßig spät als eigene soziale Gruppe mit spezifischen Bedürfnissen anerkannt wurden.[768]

Erste praktische Umsetzungen dieser Forderungen nach einer kindgerechten Kleidung erfolgten seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wiederum unter dem Einfluss von Rousseaus „Emile“.[769] Da heißt es: *„Die Gliedmaße eines im Wachstum begriffenen Körpers müssen weit und bequem gekleidet sein. Nichts darf ihre Bewegung und ihr Wachstum hindern, nichts darf zu knapp, nichts hautenges sein, keinerlei feste Schnürung. […] Das beste ist, sie solange als möglich in einem losen Jäckchen zu lassen, ihnen später ein ganz weites Kleidchen anzuziehen, ohne die schmale Taille markieren zu wollen, was nur zu ihrer Deformierung beitragen würde. Die körperlichen und geistigen Fehler der Kinder haben fast alle die gleiche Ursache – man will vor der Zeit Erwachsene aus ihnen machen.“*[770]

---

765 Einen knappen Abriss der sich verändernden Kindermode seit dem 15. Jahrhundert bietet Mayor, A. Hyatt: Children Are What We Make Them. In: The Metropolitan of Art Bulletin 15, Nr. 7 (1957), S. 181–188, in dem die Autorin in groben Zügen die Entwicklung nachzeichnet und in gesellschaftliche Zusammenhänge einbettet.

766 Ewing (1982), S. 39.

767 Müller, (2002), S. 26.

768 Wie Ewing (1982), S. 38 f. jedoch deutlich macht, hat es bereits seit dem 15. bis 17. Jahrhundert vereinzelte Stimmen von Gelehrten gegeben, die sich für eine leichtere und zweckmäßigere Kinderkleidung ausgesprochen haben. Ihre Stimmen blieben jedoch weitgehend ungehört.

769 Ebd., S. 45.

770 Rousseau (1978), S. 277f.

Immer zahlreicher wurden die Appelle seit den 1770er Jahren, die eine „vernünftige“ Kinderkleidung forderten, die sich von der der Erwachsenen unterschied und auf die Bedürfnisse des kindlichen Wesens abgestimmt war. Die sozialen Veränderungen durch die Französische Revolution brachten auch für die Erwachsenenmode neue Impulse in Form von weiteren Schnitten und leichteren Stoffen, was sich auch in der Kinderkleidung niederschlug.[771] Der erste Pädagoge, der sich bereits vor Rousseau ernsthaft für eine veränderte Kinderkleidung eingesetzt hatte, war John Locke. Knapp einhundert Jahre nach ihm ließ sich im „Journal des Luxus und der Moden“ 1786 dazu lesen: *„Locke betrachtet die Kleidung der Kinder als eines der wichtigsten Stücke auf denen die Erhaltung der Gesundheit ruhet. Als wesentliche Eigenschaften derselben fordert er, daß sie nicht zu warm, und nicht zu eng sey. Man sieht daß seine Landsleute seinen Rath angenommen, und mit dem ihnen eigenen Geschmacke, ihre Kinderkleidung verbessert, natürlicher gemacht und dadurch verschönert haben. Ein Kind muß auch in seiner Kleidung aussehen wie ein Kind, und nicht wie ein erwachsener Mann und eine kleine Dame.“*[772]

21 Jahre später hieß es dann bereits: *„Schon längst sind wir glücklicherweise von der Torheit geheilt, die Kleidung der Kinder nach der Tracht erwachsener Personen einzurichten, und die jungen Geschöpfe eingeengt und gepreßt, wie angezogene Puppen auszustellen.“*[773]

Die folgenden beiden Abschnitte sollen vor dem Hintergrund von Uhdes „Kinderstube“ und der in den Bildbeispielen in Kapitel 5 zu sehenden Bekleidung aufzeigen, wie sich die skizzierten Veränderungen vollzogen haben und welche Auswirkungen sie hatten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts lösten sich u. a. durch die Verbreitung von Modejournalen die nationalen Unterschiede der Kleiderstile nahezu auf, sodass allgemeingültige Aussagen getroffen werden können.[774]

6.4.1. Mädchenkleidung

Aufgrund der teilweise sehr fleckigen und pastosen Malweise kann die Kleidung von Uhdes Töchtern im Detail und in der stofflichen Qualität nur sehr bedingt identifiziert werden. Es lassen sich aber im Vergleich mit den in Kapitel 5 vorgestellten Werken allgemeine Aussagen über die Typik der Kleiderformen und Farben in diesem Jahrhundert treffen. Die Untersuchung von Bleckwenn gibt

[771] Weber-Kellermann (1991), S. 100. In bewusster Abkehr von dem steifen Hofzeremoniell tauschte man im Bereich der Herrenmode Puderperücke und Kniebundhosen gegen bequemere lange Hosen. Auch die Frauenmode durchlief eine Veränderung. In Rückbesinnung auf die Antike wurden Krinoline, Perücke und Korsett durch wallende und leichte Chemisenkleider ersetzt. Diese Tendenzen mündeten allerdings schon wenige Jahrzehnte später zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder in alte Traditionen. Korsett und weite Röcke wurden erneut modern.

[772] Bertuch, Friedrich Justin/Kraus, G.M. (Hrsg.): Journal des Luxus und der Moden. Leipzig 1967 (Teilnachdr. aus den Bänden 1–10, 1786–1795), S. 145 f.

[773] Bertuch, Friedrich Justin/Kraus, G. M. (Hrsg.): Journal des Luxus und der Moden. Leipzig 1969 (Teilnachdr. aus den Bänden 21–30, 1806–1815), S. 68.

[774] Purrucker, Barbara: Knaben in „Mädchenkleidern“. In: Waffen- und Kostümkunde 2 (1975), S. 144.

einen hilfreichen Überblick über Gestalt und Veränderung der bürgerlichen Kinderkleidung im 19. Jahrhundert sowie die Funktionszuschreibungen. Als Quellen dienten ihr die Auswertung zeitgenössischer Modezeitschriften mit Schnittmustern sowie Gemälde und Fotos.

Die Bildbeschreibung hat bereits zu benennen versucht, mit welchen Kleidern, Schuhen und Frisuren Uhde seine Töchter dargestellt hat bzw. welche Farben vorherrschen. Während die Jüngeren, Amalie und Sophie, weit geschnittene Kleider mit einer hellen Schürze darüber sowie Riemenschuhe tragen, hat die Älteste, Anna, ein figurbetonteres Kleid an, das sich in der Körpermitte verengt und einen farblich abgesetzten Kragen besitzt. Außerdem trägt sie Lederflechtschuhe (Abb. 123), die aufgrund ihrer Luftdurchlässigkeit aus hygienisch-medizinischer Sicht im späten 19. Jahrhundert in besonderer Weise propagiert wurden. Dazu ist anzumerken, dass Kinderschuhe lange Zeit nicht den Formen kleiner Kinderfüße angepasst, sondern steif und schmal geformt waren.[775] Die Kinderkleidung wurde in der Regel innerhalb des Bürgertums zu Hause vom Dienstpersonal oder einer Hausschneiderin angefertigt.[776] Als Vorlage dienten die schon erwähnten Modezeitschriften mit den passenden Schnittmustern.

Eine erste Reform der Kinderkleidung hatte sich im Zuge der Aufklärung und der Französischen Revolution vollzogen, als man die kindlichen Spezifika in den Fokus rückte und auch die Kleidung entsprechend freier und praktischer gestaltete. Wo zuvor noch damenhaft elegante Schnitte mit Korsett und einem Panier vorherrschten, wie bei Chodowiecki (Abb. 1023/103), Hogarth (Abb. 54) und Chardin (Abb. 51/52) zu sehen, verbreiteten sich nun Chemisenkleider, die sich an antiken Vorbildern orientierten und der „Natürlichkeit“ des Kindes Rechnung trugen. Zu sehen ist solch ein Kleid beispielhaft bei Kaulbach (Abb. 91) und auf der Tuschezeichnung einer „Kinderstube“ (Abb. 58). Im Vordergrund stand nun eine bequemere und robustere Kleidung im Gegensatz zu einer steifen, durch Korsett und Mieder sowie weite Röcke aus teuren Materialien beengenden Tracht. Auch die Saumlänge der Kleider und Röcke verkürzte sich auf Knöchelhöhe, und als Materialien wurden Batist, Musselin und andere Baumwollstoffe in hellen Farben bevorzugt.[777] Die Haare wurden länger und weniger kunstvoll frisiert getragen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es schließlich eine weitere Neuerung, als Mädchen unter ihren knöchellangen Kleidern sichtbar lange Unterhosen zum Wärmen trugen.[778] Je älter ein Mädchen wurde, desto tiefer reichte der Rocksaum und wurde somit zu einem Signum für das Erwachsenwerden. Seit 1850 glich sich die Garderobe jedoch bereits wieder stärker der der erwachsenen Frauen an, was

---

[775] Adamek, Ulrike: Reformkleidung als Fortschritt? Zur Entstehung einer reformierten Kinderkleidung um die Jahrhundertwende. Marburg/Lahn 1982 (Diss. Marburg 1983), S. 29.

[776] Bleckwenn (1989), S. 444.

[777] Ewing (1982), S. 50.

[778] Ebd., 66.

beispielhaft auf dem Gemälde Hillebrandts (Abb. 71) zu erkennen ist.[779] Die Röcke waren zwar zwecks einer größeren Bewegungsfreiheit kürzer geworden, sie wurden aber gleichzeitig weiter und mit einem Reifrock, der sogenannten Krinoline, in Form gebracht. Auch das Korsett wurde erneut populär, um in Kontrast zu den weiten Röcken eine schmale Taille zu erzielen.[780] Die Kleider der Mädchen sitzen locker und reichen bis knapp über das Knie. Denn es hatte bereits ab den 1840er Jahren erneut scharfe Plädoyers im Bereich der Ratgeberliteratur zugunsten einer kindgerechteren Mode aus geeigneteren Materialien gegeben.[781]

Mit einer zweiten Reform in der Zeit von etwa 1875 bis 1890 fand man schließlich unter Berücksichtigung der kindlichen Proportionen und der spezifischen Erfordernisse von Kindern wieder zurück zu einfachen, weiter geschnittenen und von der Erwachsenenkleidung unabhängigen Formen, die zweckmäßig und auch in der Wahl des Materials dem kindlichen Bewegungs- und Spieldrang Rechnung tragen sollte. Korsett und Krinoline verschwanden erneut aus der Kindergarderobe.

Weiterhin differenzierte man stärker als zuvor zwischen den unterschiedlichen Bedürfnissen der Altersstufen.[782] Es lässt sich für das 19. Jahrhundert insgesamt aufzeigen, dass sich die Phase der Kindheit immer mehr verlängerte.[783] Der Moment, in dem die Kinder Erwachsenenkleidung tragen durften oder mussten, verzögerte sich zunehmend. Eine gerade Kleiderform, die es bereits 1866 für ganz kleine Kinder gab, setzte sich nun auch für die Älteren durch.[784] Seit 1880 wurde dieser Schnitt des Kleides mit Falten und um 1890 mit einer Quermarkierung in der Taille versehen. Die Länge der Röcke verkürzte sich für Mädchen bis sieben Jahre bis zum Knie, wie bei Uhdes Töchtern, Else Gensel von Linde-Walther (Abb. 76) und Liebermanns Tochter Käthe (Abb. 75) zu sehen ist.[785] Grob gestrickte Strümpfe sollten die nackten Beine bedecken – was bei Amalie nicht ganz gelingt. Weitere Merkmale sind, dass die Kleidung farblich schlicht gehalten und nur reduzierte, eher dunklere Töne, verwendet wurden, mit Ausnahme der Farben Rot und Weiß, wie sie auch Sophie trägt.[786] Karierte Stoffe, wie man sie bei Anna und Amalie sieht, aus Popeline, Seide oder Wolle waren sehr beliebt.[787] Bis zum Schuleintritt stellte dies die gängige Kleiderform für Bürgermädchen dar.

[779] Bleckwenn (1989), S. 459.
[780] Vgl. ebd., S. 460.
[781] Ewing (1982), S. 78.
[782] Bleckwenn (1989), S. 464.
[783] Weber-Kellermann (1991), S. 117.
[784] Vgl. Bleckwenn (1989), S. 465.
[785] Ebd., S. 485.
[786] Vgl. ebd., S. 524.
[787] Weber-Kellermann (1997), S. 120.

Zum Schutz der Kleider im Alltag und beim Spielen war es üblich, Schürzen zu tragen.[788] Der Schnitt dieser meist weißen Schürze, wie sie bei Sophie und auf zahlreichen der Vergleichsbeispiele zu erkennen ist, findet sich sehr ähnlich in der Modezeitschrift „Kindergarderobe“ von 1884 abgebildet (Abb. 124). Es handelt sich dabei um eine an den Ärmeln gerüschte Schürze, die auf Höhe der Taille mit einem umlaufenden Band am Rücken zusammengehalten wird. Die Bildunterschrift verrät, dass es sich um ein Modell für Mädchen im Alter von drei bis vier Jahren handelt. Auch die Haare konnten entgegen den zuvor herrschenden Schönheitsidealen ab den späten 1870er Jahren bis zum siebten Lebensjahr kurz getragen werden.[789] Auf Uhdes Bild ist zu sehen, dass die beiden älteren Mädchen praktische, kurze Bobfrisuren haben und auch die Jüngste die Haare kurz trägt, wie es entsprechend bei Cassatt (Abb. 96), Marstrand (Abb. 79) und Liebermanns Tochter (Abb. 75) zu erkennen ist.

Uhde vermittelt mit der Wiedergabe der Kleider einen Eindruck von einem Jahrzehnt, in dem man sich besonders intensiv mit Fragen der bequemen Kinderkleidung auseinandersetzte, was sich an vielen Berichten in Modezeitschriften ablesen lässt.[790] So war z. B. 1883 in der „Allgemeinen Mode-Zeitung“ die Warnung vor „[…] allzu großer Eleganz und der Verwendung kostbarer Stoffe“ zu lesen, „um der munteren Jugend das fröhliche Sichgehenlassen bei ihren Spielen und die heitere Unbefangenheit nicht durch ängstliche Rücksicht auf ihren Putz zu verkümmern.“[791]

Ein beliebtes Material für die Herstellung von robusten und strapazierfähigen Kleidern war in den 1880er Jahren Jersey.[792]

Immer stärker fanden auch medizinisch-hygienische und pädagogische Gesichtspunkte Eingang in die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Kinderkleidung. So lässt sich in der Modezeitschrift „Der Basar“ von 1887 die Anmerkung lesen:

„Jede wirklich verständige Mutter wird so viel richtiges Empfinden für ihre Lieblinge haben, daß sie von allen Modetorheiten der Kindertoilette absieht und aus Rücksicht auf die moralische Entwicklung der Kinder auf Einfachheit Bedacht nimmt. […] Das Spiel im Freien, Turnen, das Tummeln auf Rasenplätzen und Sandhaufen, das Üben der Entwicklung der menschenfördernden Spiele – alle diese Erholung in einem derben, festen zweckentsprechenden Anzuge gewährt, werden das Kind Kind bleiben lassen und die Mußestunden ihm so gedeihlicher wirken […]“[793].

---

[788] Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer- und Kinderkleidung des 18. bis 20. Jahrhunderts. (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd.1). Nürnberg 2002, S. 134.
[789] Bleckwenn (1989), S. 473.
[790] Vgl. ebd., S. 468.
[791] Zit. nach: ebd., S. 469.
[792] Ebd., S. 470.
[793] Zit. nach: ebd., S. 471f.

Festzustellen sind Tendenzen[794], die weg von Korsetts, von zu großer Stofffülle, langen Röcken und kostbaren Materialien führten, hin zu einer Kleidung, die uneingeschränkte Bewegungsfreiheit und eine ungehinderte Entwicklung des Körpers ermöglichte. Anhand der „Kinderstube“ ist zu erkennen, dass Uhde seine Töchter ganz im Sinne der zeitgenössischen Diskussion und der propagierten Kindermode darstellte. Dabei hat er sie mit der in den 1880er Jahren bis zum Alter von zehn Jahren üblichen Kleidung versehen: Die Kleider engen den Körper nicht ein, erlauben Bewegungsfreiheit und scheinen aus unempfindlichen, nicht zu hochwertigen Materialien gefertigt zu sein.

Eine genauere Bestimmung der Kleider ist leider nur schwer möglich. In erster Linie liegt das daran, dass sich, wie erwähnt, die Kinderkleidung im 19. Jahrhundert zwar an aktuellen modischen Schnittmustern orientierte, aber eben doch individuell zu Hause angefertigt wurde und wenn überhaupt, nur Schnittmusterbücher zum Vergleich stehen. Die massenhafte Konfektionsware, wie wir sie heute kennen, hat sich erst nach der Jahrhundertwende langsam entwickelt. Außerdem lässt die fleckig-pastose Malweise nicht immer präzise Aussagen über Materialien, Muster und Schnitte zu. Es lässt sich aber mit Gewissheit als Ergebnis festhalten, dass Uhdes Töchter ganz im Sinne der Reformbestrebungen des späten 19. Jahrhunderts in weiten, bequemen Kleidern dargestellt sind, die aufgrund der Saumlänge ausreichend Bewegungsfreiheit für das kindliche Spiel zulassen.

6.4.2. Jungenkleidung

Für die Kleidung der Jungen gelten prinzipiell die gleichen prozesshaften Veränderungen wie für die Mädchenkleidung. Auch hier bilden die ausgewählten Bildbeispiele im Kontext der „Kinderstube“ die zeit- und schichttypischen Kleidungsstile der Jungenmode ab. Bis zum Alter von vier oder fünf Jahren trugen die Knaben eine ähnliche Kleidung wie die Mädchen, die in der Regel aus hellen Leinenstoffen bestand und die Form eines Kleides besaß. In den 1750er Jahren kleideten die Jungen der oberen Gesellschaftsschichten, wie bei Hogarth (Abb. 54) oder Chardin (Abb. 52) zu erkennen ist, Gewänder aus kostbaren Stoffen, wie Seide und Samt, die denen der Männer sehr ähnelten.[795] Dazu gehörte nicht selten neben den Schuhen mit Absatz auch eine gepuderte Perücke. Daneben gab es aber auch einfachere Kleidungsstücke aus Leinen, die körperliche Aktivitäten zuließen.[796]

Eine Besonderheit im späten 18. Jahrhundert war der lange Rockschoß, der sich hinten teilte und vorne im Halbrund zusammenlief, sodass nur zwei der sieben Knöpfe geschlossen werden konnten. Dazu gehörten die typischen Kniebundhosen, die sich auf zahlreichen Bildern finden wie bei Chodowiecki und Hayman. Rousseau sprach sich in seinem „Emile“ mit Bezug auf Lockes

---

[794] Vgl. dazu: Bleckwenn (1989), S. 472.
[795] Rose (1989), S. 45.
[796] Vgl. ebd., S. 46.

Forderungen für eine bequeme Jungenkleidung aus, die sich auch für das Spiel in der freien Natur eignen sollte.[797] Im „Journal des Luxus und der Moden" ließ sich im Jahr 1786 Folgendes dazu lesen: *„Der Knabe. Seine ganze Kleidung ist leicht, kurz und weit genug um alle Glieder, so daß kein Gelenk drückt und zwängt, und Laufen, Springen und alle dem kindischen Alter eigene, und seiner Gesundheit so wesentlich nöthige Bewegungen verstatte. Sein Haar fällt in kurzen Locken natürlich vor dem Scheitel um den Kopf, und ist blos über den Augen gestutzt, und so kann er es bis ins 15. oder 16. Jahr tragen, bis er als Jüngling in bürgerliche Verhältnisse eintritt."*[798]

Es begann eine Zeit des Experimentierens, welche Kleidung für den Bewegungsdrang der Jungen, denen vornehmlich die ausgelassene Bewegung zugestanden wurde, die Richtige sei. England kam auch hier mit seinen frühen bürgerlichen Bestrebungen eine exponierte Vorreiterrolle zu. Von den 1760ern bis in die 1780er entwickelte sich dort die sogenannte Husarenkleidung, die sich an der ungarischen Militärtracht orientierte. Das Signifikante daran waren hüftlange Jacken und Hosen, die nicht mehr nur bis zu den Knien, sondern bis zu den Knöcheln reichten.[799] Im späten 18. Jahrhundert, etwa seit 1780, wurden die gängige Krause und das Jabot von weicheren Kragen *à la matelot* abgelöst.[800] Dieser hielt sich in Form des Matrosenanzugs bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Auch die Hosen wurden bis auf Höhe der Knöchel verlängert und erhielten einen geraden Schnitt, der sich interessanterweise an der zweckmäßigen Kleidung von Arbeitern und Bauern orientierte.[801] Das Material wurde einfacher und robuster, indem primär Baumwolle und Leinen Verwendung fanden.

Die Hygiene spielte eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung kindgerechter Kleidung. Doch auch die neuen Materialien, die zwar im Prinzip leichter zu reinigen waren als Samt oder Seide, waren aufgrund ihrer empfindlichen Färbung nur schwer zu säubern.[802] Die Oberbekleidung, in der Regel an den Hosen befestigt, passte sich dieser Tendenz mit weiten, weichen Woll- oder Baumwollhemden an. Dieser neue, schlichte Stil ohne Zusätze, wie Hüte o. ä., in hellen Pastelltönen nannte sich Skeleton-Anzug (Abb. 125).[803] Die Hosen reichten, wie bei Ward (Abb. 94) oder Danhauser (Abb. 59) zu sehen ist, teilweise bis über den Bauch. Darüber wurde eine kurze Jacke getragen, die etwa seit 1800 aus dunkler Wolle, Baumwolle oder Leinen hergestellt wurde.[804] Als Übergangskleidung vom Kindes- zum Jugendalter wurde er bis zum Alter von ca. 13 Jahren

---

[797] Vgl. Rousseau (1978), S. 277.
[798] Bertuch/Kraus (1967), S. 146 f.
[799] Rose (1989), S. 48.
[800] Das Kind und seine Welt (1959), S. 26.
[801] Ewing (1982), S. 40.
[802] Rose (1989), S. 51.
[803] Ewing (1982), S. 47. Die Ursprünge für diese Kleiderform sind nach Ewing (S. 51) schwer zu bestimmen. Möglicherweise orientierte man sich an der bequemen Kleidung für Säuglinge und Kleinkinder.
[804] Rose (1989), S. 52.

getragen. Da sich modische Erscheinungen in dieser Zeit langsamer als heute veränderten, hielt sich diese Form 50 Jahre lang fast unverändert.[805]

Für die kleinen Kinder von zwei bis vier Jahren entwickelte sich aus dieser Form um 1800 ein ganz aus einem Stück bestehender Skeleton, der ein schnelles und unkompliziertes An- und Auskleiden ermöglichte und bei Runge zu sehen ist. Nicht verschwiegen werden dürfen aber auch die negativen Seiten der neuen Kleidung, die die Zeitgenossen bemängelten. Neben den positiven Eigenschaften war das neue Material nämlich mit weniger Tragekomfort als bei Samt oder Seide verbunden und ebenfalls sehr schmutzanfällig.[806]

In der Zeit des Biedermeier ist trotz der Berücksichtigung des Kindlichen ein Trend zu uniformartiger Mode zu bemerken.[807] Von ca. 1830 bis 1860 kamen in der bürgerlichen Schicht knie- oder hüftlange Tuniken mit langen Ärmeln für Knaben von vier bis zehn Jahren in Mode, die durch einen Gürtel zusammengebunden werden konnten (Abb. 126).[808] Darüber wurde eine kurze, bequeme Spencerjacke getragen, um das Kind vor kühleren Temperaturen zu schützen. Zu sehen ist dies bei Houghton, Reiter und der Illustration aus „Haus, Stadt und Land". Ähnlich der Männerkleidung änderte sich die Farbe hin zu dunklen Tönen. Seit 1850 kamen Pluderhosen und lange Pantalons sowie kurze Jacken darüber in Mode, die beispielsweise bei Marstrand (Abb. 79) und dem Spielzimmer aus „Herzblättchens Zeitvertreib" (Abb. 68) identifiziert werden können. In den 1860er Jahren wurde auch die Jungenkleidung im Zuge der gesamten Hinwendung zu einer voluminöseren Kleidung im Schnitt weiter. Als neues Material kam neutralfarbiger Tweed auf.[809]

Insgesamt ist festzuhalten, dass sich die Kindermode sehr stark an Veränderungen im Bereich der Erwachsenenkleidung orientierte. Die einmal etablierten neuen, bequemeren und damit kindgerechteren Standards im Bereich der Jungenmode setzten sich seit dem späten 18. Jahrhundert weiter fort, während die Mädchenkleidung auch wieder „Rückschritte" durchlief. Die Beispiele spiegeln die gängigen Kleidungskonventionen und Entwicklungen wider.

---

805 Ewing (1982), S. 63.
806 Rose (1989), S. 53.
807 Das Kind und seine Welt (1959), S. 26.
808 Ewing (1982), S. 71f.
809 Rose (1989), S. 99.

7. Schlussbetrachtung

Ausgangs- und Bezugspunkt der Untersuchung war die im späten 19. Jahrhundert entstandene „Kinderstube“ Fritz von Uhdes. Das Gemälde bot den Anlass, das Motiv des Kindes im Spiel- und Wohnmilieu in seinen Wurzeln, seinen Deutungsebenen und seiner Entwicklung zu untersuchen. Die wichtige Ausgangsfrage lautete daher, seit wann spielende Kinder eine zentrale Rolle in bildlichen Darstellungen spielten, ab wann sie erkennbar in ihren eigenen Wohnräumen wiedergegeben wurden und ob es vergleichbare Darstellungen zu Uhdes „Kinderstube“ gibt. Außerdem galt es zu prüfen, inwieweit sich die auf der „Kinderstube“ dargestellten Details mit der sachkulturellen Überlieferung und schriftlichen Quellen, wie pädagogischen Schriften und Ratgebern, in Zusammenhang bringen lassen.

Darstellungen spielender Kinder bieten vielseitige Betrachtungsmöglichkeiten. So kann das Motiv zum einen von kunstgeschichtlicher Seite her neben der Analyse der formal-ästhetischen Qualität als ein künstlerischer Ausdruck zeitgeschichtlicher Konventionen und Innovationen untersucht werden, ausgeführt mit spezifischen stilistischen Mitteln und verbunden mit verschiedenen inhaltlichen Aspekten. Gleichzeitig können die Darstellungen auch als Quellen dienen, die in Kombination mit Überlieferungen aus dem Bereich der Pädagogik, der Kindheitsgeschichte und der Sachkultur die Alltagswelt vergangener Zeiten anschaulich werden lassen. Separiert betrachtet vermitteln sie häufig einen eingeschränkten Eindruck vom Kinderleben in der Vergangenheit. Werden die

Aspekte jedoch zusammengebracht, miteinander in Beziehung gesetzt und auf ihren Alltagsbezug bzw. ihre Relevanz für eine bestimmte Epoche kritisch überprüft, kommen wichtige Erkenntnisse zutage.

Um die Ursprünge des Kinderspielmotivs, die Bedeutung und Interpretation des Sujets sowie der gezeigten Umgebungen als Bezugsrahmen für die „Kinderstube“ fruchtbar zu machen, war es zunächst nötig, die motivische Entwicklung des spielenden Kindes anhand ausgewählter Beispiele zu erörtern. Diese Untersuchung wurde mit soziokulturellen Fragestellungen über die Anerkennung des Kinderspiels und die Beurteilung seitens der Erwachsenen bzw. der Gesellschaft zu bestimmten Zeiten verknüpft. Die beschriebene Entwicklungslinie seit dem 13. Jahrhundert hat deutlich gemacht, dass das Motiv des spielenden Kindes erst verhältnismäßig spät – mit Bruegels „Kinderspielen“ (Abb. 28) aus dem Jahr 1560 – als autonomes Sujet in die Malerei Einzug hielt. Zuvor war es zumeist marginal in religiöse oder allegorische Kontexte wie die Darstellung der Lebensalter eingebunden. Mögliche Gründe dafür konnten durch Befragung der Kindheitsgeschichte benannt werden, da Kinder viele Jahrhunderte hindurch nicht als eigene soziale Gruppe mit spezifischen Bedürfnissen wahrgenommen wurden. Dabei haben die Bildbeispiele gezeigt, dass das kindliche Wesen seit dem 13. Jahrhundert schon genau beobachtet und erfasst worden ist. Die Kunstwerke spiegeln damit gesellschaftliche Konventionen und Einstellungen wider, was die soziokulturelle Einbettung der visuellen Befunde verdeutlichen konnte. Insbesondere das Kinderspiel war bis in das 16. Jahrhundert hinein im Gegensatz zu anderen Themen weniger abbildungswürdig, was direkt mit der gesellschaftlichen Bewertung in Verbindung gebracht werden konnte. Es fand daher auch erst seit der zweiten Hälfte des 15. und besonders seit dem 16. Jahrhundert in Erziehungslehren größere Aufmerksamkeit. Dabei ließ sich wahrnehmen, dass das Spiel – als ein affektgeladenes und ausgelassenes Treiben – häufig mit Bedenken oder gar Argwohn vonseiten der Erwachsenen betrachtet wurde, was sich direkt auf die Deutung und Darstellungsweise des Kinderspielmotivs in Bildwerken beziehen ließ. Erst im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert vollzog sich ein besonders signifikanter Wandel, der sich u. a. an Rousseaus „Emile“ und anderen, zum Teil schon zuvor entstandenen Abhandlungen über das Kind und seine Entwicklung sowie einer veränderten Einstellung zum Kind ablesen lässt.

Obgleich Kinder zu jeder Zeit gespielt haben, Spielzeug besaßen und immer wieder auch in Spielsituationen von Künstlern dargestellt worden waren, wurde das Kinderspielmotiv viele Jahrhunderte hindurch nicht um seiner selbst willen aufgegriffen, sondern war häufig mit moralischen Bildaussagen und Assoziationen verknüpft. Direkt lassen sich die gesellschaftliche Sicht und die Bewertung des Kindes und seines Spiels an den Darstellungsmodi und Deutungen ablesen. So wandelte sich die Bewertung des Kinderspiels von einem nutzlosen und sinnlosen weltlichen oder gar sündigen Treiben vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, wo das Motiv zum Teil durch Bildunterschriften noch deutlich negativ-sinnbildlich aufgefasst wurde, hin zu einem Ausdruck der verklärten und überhöhten kindlichen

Natur im frühen 19. Jahrhundert. Bei der Untersuchung wurde sichtbar, dass die Interpretation für den heutigen Betrachter aber im Hinblick auf Darstellungen etwa seit dem 16. Jahrhundert erschwert ist, da eindeutige Anhaltspunkte zum inhaltlichen Verständnis immer häufiger zugunsten einer auf das Kinderspiel fokussierten Szenerie zurücktraten. Wie gezeigt werden konnte, deuten jedoch verschiedene Faktoren darauf hin, dass der traditionelle inhaltliche Bezugsrahmen nicht plötzlich weggefallen sein dürfte. Seit dem 19. Jahrhundert lässt sich schließlich wahrnehmen, dass das spielende Kind vermehrt auch um seiner selbst willen – und damit ohne eine über das direkt Sichtbare bewusst hinausreichende Botschaft – in den Fokus rückte, wie es auch Uhde vor Augen bringt. Dies zeigen vor allem Porträts, auf denen Kinder bei ihren Spielen gezeigt sind.

Die bedeutenden Veränderungen, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der Aufklärung manifestierten, schlugen sich deutlich in der Anerkennung des und der Beschäftigung mit dem Kind sowie der Phase der Kindheit nieder. Die Erwachsenenwelt setzte sich verstärkt mit einer zielgerichteten Erziehung im Hinblick auf ein späteres gesellschaftliches Leben auseinander, und Stimmen für eine Erziehung „vom Kinde aus" wurden lauter. So griffen die Maler das Motiv seit dem späten 18. Jahrhundert deutlich häufiger auf, und auch die Darstellung in den eigenen Räumen der Wohnung findet sich erst seit dem beginnenden 19. Jahrhundert, als sich Kinderzimmer mit dieser Funktionszuschreibung langsam zu etablieren begannen. Außerdem waren ältere Kinder noch bis in das 18. Jahrhundert hinein immer wieder wie verkleinerte Abbilder der Erwachsenen dargestellt worden, in ihrem Habitus und Gebaren ganz den Großen nachempfunden, obgleich sich bereits im 17. Jahrhundert, besonders in den Niederlanden, ein gesteigerter Realismus der Darstellung aufzeigen lässt. Als Auslöser für diese geänderten Darstellungsmodi des spielenden Kindes kamen neben der Fokussierung auf das Kind in der Theorie auch Veränderungen in der gesellschaftlichen Struktur und ein gewandeltes Selbstverständnis des Bürgertums, das sichtbaren Einfluss auf die Anerkennung der Kindheit und des Kinderlebens hatte. In dieser gesellschaftlichen Gruppe wurde dem Kind und seiner Erziehung zunehmende Aufmerksamkeit zuteil. Diese Umschwünge bilden im Vergleich mit den Lebensbedingungen und theoretisch geführten Diskussionen der früheren Zeit einen wichtigen Bezugs- und Erklärungsrahmen in dieser Arbeit, um die herangezogenen Bildbeispiele einordnen und deuten zu können. Für Uhdes „Kinderstube" ist dabei von besonderer Relevanz, dass in diesem Zusammenhang auch die Einrichtung von Kinderstuben eine zentralere Bedeutung erlangte. In solch einem eigens eingerichteten Zimmer sollte sich die zielgerichtete Vorbereitung auf die spätere gesellschaftliche Position vollziehen und gleichzeitig ein Spiel- und Schonraum geboten werden.

So wie sich die Wiedergabemodi des Kindes hin zu einem gesteigerten Realismus und der inhaltliche Bezugsrahmen wandelten, so veränderte sich auch die Angabe der Umgebung, in die die Spielszenen eingebettet wurden: Im 13. und 14. Jahrhundert war sie in der Regel nicht näher definiert bzw. neutral oder

ornamental gehalten. Im 15. und 16. Jahrhundert dann wurde sie zunehmend von einem kirchlich-religiösen Umfeld abgelöst und das Kinderspiel auch in der freien Natur und seit dem 16. Jahrhundert immer wieder in Wohnräumen dargestellt. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts schließlich lassen sich spezifische Kinderzimmer erkennen.

Die fokussierte Analyse des Wohn- und Spielmilieus im späten 18. und 19. Jahrhundert in Kapitel 5 konnte dabei offenlegen, dass die dargestellten Örtlichkeiten jedoch weitestgehend ähnlich gestaltet sind. So ist das spielende Kind besonders häufig im Freien und in den familiären Wohnräumen wiedergegeben worden. Einzig das Kinderzimmer trat als neuer Aspekt hinzu. Obgleich sich die Wiedergabe von Personen bei alltäglichen Beschäftigungen in den Wohnräumen seit dem 15. Jahrhundert bei bürgerlichen oder bäuerlichen Szenen findet[810] und sich besonders aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts viele Beispiele aufzeigen lassen, die die bürgerliche Wohnkultur als Schauplatz zeigen, ist die Darstellung einer belebten Kinderstube etwas absolut Neuartiges in der Kunstgeschichte. In Zusammenhang bringen lässt sich dieses Ergebnis nicht nur mit den kindheits- und sozialgeschichtlichen Veränderungen, sondern auch mit einer im 19. Jahrhundert verstärkten Betonung der Räumlichkeiten in der Malerei.[811] Nicht zuletzt machen die zahlreichen Zimmerbilder aus Adel und Bürgertum auf eine geänderte Wertschätzung der eigenen, privaten Wohnräume aufmerksam, die schließlich auch die Darstellung der kindlichen Beschäftigungen in einem eigenen Zimmer bildwürdig werden ließ.

Trotz der gesteigerten Anerkennung von Kinderstuben im frühen und ganzen 19. Jahrhundert gestaltete es sich schwieriger als erwartet, Vergleichsbeispiele ausfindig zu machen, die fokussiert das kindliche Spiel deutlich erkennbar in einem solchen Raum zeigen. Die Exempel konnten daher verdeutlichen, dass die Darstellung einer von spielenden Kindern belebten Kinderstube, wie sie Uhde vor Augen bringt, auch im 19. Jahrhundert kein weitverbreitetes Motiv der Malerei und Grafik war. Deutlich häufiger wurde das Kinderspiel in den familiären Wohnräumen sowie im Freien dargestellt. Anhand dieser drei Motivkategorien – Kinderspiele in der Kinderstube, in den familiären Wohnräumen und im Freien – konnten das zum Vergleich herangezogene Bildmaterial sinnvoll strukturiert sowie die wichtigsten Aspekte und das Spektrum der Darstellungsmöglichkeiten aufgezeigt werden. Interessanterweise hat die Untersuchung an verschiedenen Stellen offen gelegt, dass es gerade den Künstlern – und bis auf wenige Beispiele sind hier ausschließlich Bilder von männlichen Künstlern zur Sprache gekommen –, die selbst Väter waren, am besten gelungen ist, das kindliche Wesen beim Spielen und in einer stimmigen Umgebung bildlich zu erfassen. Je nachdem, vor welchem

810 Schoch, Rainer: Repräsentation und Innerlichkeit. Zur Bedeutung des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995, S. 15.

811 Vgl. dazu auch: Chapeaurouge, Donat de: Das Milieu als Porträt. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22 (1960), S. 137–158.

persönlichen Hintergrund die Maler zu ihrem Pinsel griffen, unterscheiden sich auch die Darstellungsmodi sichtbar. Fühlte sich der Maler bei seiner Arbeit z. B. als Pädagoge, als strenger Erzieher, kritischer oder neutraler Betrachter oder liebender Vater?

Im Hinblick auf die Rangfolge der Gattungen in der Malerei ist auffällig, dass sich das spielende Kind, wie gezeigt werden konnte, auch noch im späten 18. und 19. Jahrhundert vergleichsweise häufig im Bereich der Druckgrafik bzw. der populären Gebrauchsgrafik findet. Das Motiv wird damit auf einen eher niedrigen Rang verwiesen. Für die Untersuchung gaben indes genau diese Beispiele aus der Grafik in besonderem Maße Auskunft darüber, wie häufig das Spiel- und Wohnmilieu von Künstlern dargestellt wurde und wie es im Einzelnen ausgesehen hat. Vorsicht ist jedoch bei der Interpretation der visuellen Befunde als Spiegel alltäglicher Verhältnisse und der inhaltlichen Auswertung geboten. Daher war es wichtig, die Funktionszusammenhänge – sofern möglich – zu berücksichtigen, denn viele der Grafiken kommen aus dem Bereich der Kinderliteratur bzw. der Bilderbögen und führen dem Betrachter ideale Wohn- und Spielzustände vor Augen, die nicht in jedem Fall realen Zustände entsprachen, wiewohl sie daran angelehnt sein können.

Vor diesem Hintergrund erschien es unerlässlich und gewinnbringend, zum Abschluss die „Kinderstube", in Zusammenhang mit den Vergleichsbeispielen und dem kindheitsgeschichtlichen und soziokulturellen Kontext, in einen größeren kulturgeschichtlichen Rahmen einzubetten und die dargestellten Realien der Sachkultur und Pädagogik in Beziehung zu setzen. Dabei wurden interessante Entdeckungen gemacht, da vieles von dem, was auf den Gemälden und Grafiken zu sehen ist, sich auch in der sachkulturellen Überlieferung und Literatur als typisch wiederfindet, wie z. B. die geschlechtsspezifische Rollenzuschreibung bei Spielen und Spielzeugen, die Kindermöbel, die Spielbereiche in den Wohnräumen, die Rufe nach einem eigenen Raum für Kinder und nicht zuletzt die Kleidung. Im Rahmen dieser Analyse konnten auch die Gründe benannt werden, warum sich nur wenige direkte Vergleichsbeispiele zur „Kinderstube" auffinden ließen. Trotz der verbreiteten Forderung und Anerkennung eines solchen Raumes war es nur wenigen bürgerlichen Haushalten in der Realität möglich, ein entsprechendes Zimmer zum Spielen und Wohnen einzurichten. Die biografischen Quellen haben gezeigt, dass es vielmehr üblich war, sich in den elterlichen Wohnräumen aufzuhalten und an speziell zugewiesenen Plätzen zu spielen. Wie dies aussehen konnte, haben die Beispiele in Kapitel 5.2. vor Augen gebracht. Trotzdem zeigte sich aber aus Kindheitserinnerungen, dass Kinderzimmer hier und da – meist im hinteren Teil der Wohnräume – vorhanden waren und dass die Einrichtung meist aus abgelegten Möbeln bestand. Spezielle Kindermöbel gab es zwar zu kaufen, aber sie wurden eher vereinzelt angeschafft.

Es bleibt abschließend festzuhalten, dass Uhdes „Kinderstube" sowohl bei der dargestellten Einrichtung und bei der Bereitstellung einer Kinderstube, als auch beim Spielzeug bzw. den Beschäftigungen seiner Töchter sowie der Kleidung

absolut Zeittypisches vor Augen bringt. Er stellte die Mädchen dabei einerseits aus dem Blickwinkel eines Vaters und unkonventionellen Künstlers heraus dar, andererseits zeigt er sie doch, aus heutiger Perspektive betrachtet, auch als Kinder ihrer Zeit und mit einem Verständnis von geschlechtsspezifischer Erziehung. Die „Kinderstube“ stellt sowohl durch die Motivik als auch die künstlerische Gestaltung ein singuläres und bedeutendes Werk der Kunstgeschichte dar, das außerdem zahlreiche Erkenntnisse für die Kunst-, Kultur- und Erziehungsgeschichte zu liefern vermag.

A. Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Basedow, Johann Bernhard: Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a. Kritische Bearbeitung in drei Bänden. Bd. 3, hrsg. von Theodor Fritzsch, Leipzig 1909.

Ders.: Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker, hrsg. von Theodor Fritzsch. Leipzig 1913.

Bertuch, Friedrich Justin/Kraus, Georg Melchior (Hrsg.): Journal des Luxus und der Moden. Leipzig 1967 (Teilnachdr. aus den Bänden 1-10, 1786-1795).

Dies.: Journal des Luxus und der Moden. Leipzig 1969 (Teilnachdr. aus den Bänden 21-30, 1806-1805).

Breymann, Henriette: Die Grundzüge der Ideen Friedrich Fröbels angewendet auf Kinderstube und Kindergarten. Braunschweig 1872.

Campe, Johann Heinrich: Väterlicher Rath an meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron (Quellen und Schriften zur Geschichte der Frauenbildung, Bd. 3). Braunschweig 1796 (Nachdr. Paderborn 1988).

Comenius, Johann Amos: Informatorium der Mutterschul, hrsg. von Joachim Heubach (Pädagogische Forschungen, Bd. 16). Heidelberg 1962.

Ders.: Orbis sensualium pictus. London 1659 (Nachdr. Menston 1970).

Die Kunst im Leben des Kindes. Künstlerischer Wandschmuck für Schule und Haus – Bilderbücher – Das Kind als Künstler. Kat. zur Ausst. der Berliner Secession, März 1901. Leipzig/Berlin 1901.

Dominici, Giovanni: Regola del governo di cura familiare, hrsg. von Donato Salvi. Florenz 1860.

Eberty, Fritz: Jugenderinnerungen eines alten Berliners. Berlin ²1925.

Fred, W.: Die Wohnung und ihre Ausstattung. Bielefeld und Leipzig 1903.

Gert, Valeska: Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens. München 1968.

Gumpert, Thekla von (Hrsg.): Herzblättchens Zeitvertreib. Unterhaltungen für kleine Knaben und Mädchen zur Herzensbildung und Entwicklung der Begriffe Bd. 35. Glogau 1889.

Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhaus. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung. Dresden 1888.

GutsMuths, Johann Christoph Friedrich: Spiele zur Erholung und Übung des Körpers und des Geistes: gesammelt für die Jugend, ihre Erzieher und alle Freunde unschuldiger Jugendfreuden, hrsg. von Justus Carl Lion. Hof ⁶1884.

Hahn, Alban von: Buch der Spiele. Encyklopädie sämtlicher bekannter Spiele und Unterhaltungsweisen für alle Kreise. Leipzig ²1897.

Heusinger, Johann Heinrich Gottlieb: Die Familie Werthheim. Eine theoretisch-praktische Anleitung zu einer regelmäßigen Erziehung der Kinder; vorzüglich

von dem sechsten bis in das vierzehnte Jahr. Für Eltern und Erzieher, 3 Bde. Erfurt/Gotha 1800.

Hildebrandt, Paul: Das Spielzeug im Leben des Kindes. Berlin 1904. (Nachdr. Düsseldorf/Köln 1979).

Jacobs, Friedrich: Vermischte Schriften, Bd. 7. Leipzig 1840.

Key, Ellen: Das Jahrhundert des Kindes. Berlin [7]1905.

Klencke, Hermann: Die Mutter als Erzieherin ihrer Töchter und Söhne zur physischen und sittlichen Gesundheit vom ersten Kindesalter bis zur Reife: Ein praktisches Buch für deutsche Frauen. Leipzig [10]1895.

Klöden, Karl Friedrich von: Jugenderinnerungen. Leipzig 1912.

Leidenfrost, Charlotte: Die junge Hausfrau vor der Toilette, am Näh- und Putzmachertisch, als Wirthschafterin und Bewirtherin. Ilmenau 1827.

Leske, Maria: Illustriertes Spielbuch für Mädchen: unterhaltende und anregende Belustigungen, Spiele und Beschäftigungen für Körper und Geist, im Freien sowie im Zimmer. Leipzig [8]1882.

Locke, John: Gedanken über Erziehung, hrsg. von Heinz Wohlers. Bad Heilbrunn/Obb. 1962.

Megenberg, Konrad von: Ökonomik, Buch I, hrsg. von Sabine Krüger (Monumenta Germaniae Historica, Staatsschriften des späteren Mittelalters, 3,1). Stuttgart 1973.

Meyer, Conrad: Die Kinderspiele, hrsg. von Conrad Ulrich. Zürich 1970.

Pius (Papa II.): Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, 3 Abteilungen, hrsg. von Rudolf Wolkan. 2. Abteilung: Die Briefe als Priester und Bischof von Triest (1447-1450) (Fontes Rerum Austriacarum, 2. Abt., Bd. 67). Wien 1912.

Pupke, Walther: Die Lohnstatistik in Deutschland. Halle 1907. (Diss. Halle 1907).

Recke, Elisa von der: Elisa von der Recke, 2 Bde, hrsg. von Paul Rachel. Bd. 1: Aufzeichnungen und Briefe aus ihren Jugendtagen. Leipzig [2]1902.

Romanus, Aegidius: De regimine principium libri III. Rom 1607. In: Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. München 1980, S. 123 – 125 (Auszug).

Rousseau, Jean Jacques: Emile oder Über die Erziehung. Paderborn [4]1978.

Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften, hrsg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde. Hamburg 1840/41.

Schwenke, Friedrich (Hrsg.): Gründerzeit. Möbel und Zimmereinrichtungen, 2 Bde. Bde 1: Berlin 1881, Bd. 2: Berlin 1884 (Nachdr. Hannover 1999).

Spielwarenkatalog. E.L. Meyer Auswahl Hildesheim. Hildesheim o.J. (Nachdr. Hildesheim u. a. 1991).

Stella, Jacques: Le jeux et plaisirs de l'enfance. Stiche von Claudine, Bouzonnet-Stella. Paris 1981.

Stifter, Adalbert: Der Nachsommer. Eine Erzählung, hrsg. von Max Steft. Tübingen 1954.

Uhde, Fritz von: Briefe an Fritz Gurlitt, mitgeteilt von Ludwig Burchard. In: Die Kunstschau. Beiblatt der Meister der Farbe, Bd. 11 (1914), S. 51-70.

Voltz, Johann Michael: Bilder aus dem Biedermeier. Kinderbilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung (Der silberne Quell, 39). Baden-Baden 1957.

Sekundärliteratur

Abend, Sandra: Kinderwelten - Transformation von der Wirklichkeit zur Kunst. In: Geppert, Stefan/Soechting, Dirk (Hrsg.): Johann Peter Hasenclever (1810-1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution. Kat. zur Ausst. im Bergischen Museum Schloß Burg an der Wupper in Solingen, 04. April – 09. Juni. 2003. Mainz 2003, S. 157-161.

Adamek, Ulrike: Reformkleidung als Fortschritt? Zur Entstehung einer reformierten Kinderkleidung um die Jahrhundertwende. Marburg/Lahn 1982 (Diss. Marburg 1983).

Ahrens, Beatrix: Die "Déjeuner"-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir: Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des französischen Impressionismus. Freiburg 2006 (Diss. Freiburg 2007).

Albert Anker. Wege zum Werk. Kat. zur Ausst. Albert Anker in Ins, 2000. o.O./o.J.

Alexandre-Bidon, Danièle/Closson, Monique: L'enfant à l'ombre des cathédrales. Lyon 1985.

Alt, Robert: Bilderatlas zur Schul- und Erziehungsgeschichte, 2 Bde. Bd. 1: Von der Urgesellschaft bis zum Vorabend der bürgerlichen Revolution. Berlin 1966.

Ariès, Philippe: Geschichte der Kindheit. München 2003[15].

Ders./Duby, Georges (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens, 5 Bde., Bd. 4: Von der Revolution zum Großen Krieg, hrsg. von Michelle Perrot. Augsburg 2000.

Arnold, Klaus: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. München 1980.

Ders.: Die Einstellung zum Kind im Mittelalter. In: Herrmann, Bernd (Hrsg.): Mensch und Umwelt im Mittelalter. München 1985, S. 51-62.

Ders.: Mutter-Kind- und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance. In: Rittelmeyer, Christina/Wiersing, Erhard: Bild und Bildung. Ikonologische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49). Wiesbaden 1991, S. 173-185.

Ders.: Der Wandel der Mutter-Kind-Darstellung am Beispiel der Kölner bildenden Kunst des späten Mittelalters. In: Schreiner, Klaus/Schnitzler, Norbert (Hrsg.): Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. München 1992, S. 243-261.

Assmann, Aleida: Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee. In: Antike und Abendland XXIV (1978), S. 98-124.

Aus Niedersächsischen Kinderstuben. Spielzeug aus der Sammlung des Braunschweigischen Landesmuseums. Kat. zur Ausst. im Braunschweigischen Landesmuseum, 7. Dezember – 22. Januar 1984. Braunschweig 1984.

Autin Graz, Marie-Christine: Children in Painting. Mailand 2002.

Baader, Meike Sophia: Die romantische Idee des Kindes. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld. Berlin 1996.

Bachmann, Manfred: Holzspielzeug aus dem Erzgebirge. Dresden 1994.

Ders./Hansmann, Claus: Das grosse Puppenbuch. Leipzig [6]1991.

Bailey, Colin B.: Renoir's Portraits. Impressions of an Age. Kat. zur Ausst. in der National Gallery of Canada in Ottawa u. a., 27. Juni – 14. September 1997. New Haven u. a. 1997.

Ders. u. a. (Hrsg.): Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard. Kat. zur Ausst. in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin im Alten Museum u. a., 04. Februar – 09. Mai 2004, Berlin/Köln 2004.

Baily, Herbert J.T.: George Morland. A Biographical Essay. With a Catalogue of the Engraved Pictures. London 1906.

Bambini nel tempo: l'infanzia e l'arte. Kat. zur Ausst. im Palazzo del Te in Mantua, 9. Mai – 4. Juli 2004. Mailand 2004.

Bauernromantik in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Mit einem Essay von Karl Ude. München 1978.

Baur, Eva Gesine: Studien zum englischen und französischen Kinderbild im 18. und 19. Jahrhundert. München 1991 (Diss. München 1983).

Bayne-Powell, Rosamond: The English Child in the Eighteenth Century. London 1939.

Becchi, Egle/Julia, Dominique (Hrsg.): Histoire de l'enfance en occident, 2 Bde. Bd. 2: Du XVIII' siècle à nos jour. Paris 1998.

Becher, Jutta: Kindermädchen. Ihre Bedeutung als Bezugspersonen für Kinder bürgerlicher Familien des Zweiten Deutschen Kaiserreichs (1871 – 1918) (Europäische Hochschulschriften, Bd. 529). Frankfurt a.M. 1993.

Becker, Christoph u. a.: Monets Garten. Kat. zur Ausst. im Kunsthaus Zürich, 29. Oktober 2004 – 27. Februar 2005. Zürich 2004.

Bedaux, Jan Baptiste: The Reality of Symbols. 's-Gravenhage/Maarssen 1990.

Ders./Ekkart, Rudi (Hrsg.): Pride and Joy: Children's Portraits in the Netherlands, 1500-1700. Kat. zur Ausst. im Hals Museum in Haarlem, 07. Oktober – 31. Dezember 2000 u. a., New York 2000.

Berg, Hendrik van den: Metabletika. Über die Wandlung des Menschen. Grundlinien einer historischen Psychologie. Göttingen 1960.

Bergdolt, Klaus u. a. (Hrsg.): Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13. – 15. März 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25). Wiesbaden 2008.

Besseler, Heinrich u. a. (Hrsg.): Musikgeschichte in Bildern, 4 Bde. Bd. III: Musik des Mittelalters und Renaissance. Leipzig [3]1989.

Bierbaum, Otto Julius: Fritz von Uhde. München/Leipzig 1908.

Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000.

Ders.: Die Kraft der Kinder. Romantische Imaginationen von Kindheit und ihre Vorgeschichte. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum in Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002.

Biral, Paola: Puer ludens. Giochi infantili nell'iconografia del XIV al XVI secolo. Venedig 2005.

Birke, Veronika: Josef Danhauser (1805–1845). Gemälde und Zeichnungen. Kat. zur Ausst. in der Graphischen Sammlung Albertina, 09. – 08. Mai 1983. Wien 1983.

Bleckwenn, Ruth: Gesellschaftliche Funktionen bürgerlicher Kinderkleidung in Deutschland zwischen etwa 1770 und 1900, 2 Bde: Text- und Bildband. Münster 1989 (Diss. Universität Münster 1991).

Boas, Georg: The Cult of Childhood. London 1966.

Bock, Henning/Grosshans, Rainald u. a.: Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1986.

Ders.: Gemäldegalerie Berlin, 2 Bde. Bd. 1: 200 Meisterwerke. Berlin 1998.

Boekhoff, Hermann: Meister malen Kinder. Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten. Braunschweig 1961.

Boesch, Hans: Kinderleben in der deutschen Vergangenheit. Mit einhundertneunundvierzig Abbildungen und Beilagen nach den Originalen aus dem 15. – 18. Jahrhundert (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, Bd. 5). Leipzig 1900.

Bohus, Julius: Sportgeschichte. Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute. München 1986.

Boll, Franz: Die Lebensalter. In: Kleine Schriften zur Sternenkunde des Altertums. Leipzig 1950, S. 156-224.

Bolte, Johannes: Zeugnisse zur Geschichte der Kinderspiele. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 19 (1909), S. 381- 414.

Bott, Gerhard: Wilhelm Harnier. 1800–1838. Ein Maler und Zeichner des frühen Realismus. Darmstadt 1975.

Brahimi, Denise: La peinture au féminin. Berthe Morisot et Mary Cassatt. Paris 2000.

Bräuer, Albert Peter: Fritz von Uhde. Dresden 1985.

Brand, Bettina: Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit (Hefte des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, Bd. 7). Heidelberg 1983.

Brand-Claussen, Bettina: Uhdes Christusbilder – Eine Erfolgsgeschichte. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig vom 29. November – 28. Februar 1999 und 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 21 – 31.

Brednich, Rolf Wilhelm: Vogel am Faden. Geschichte und Ikonographie eines vergessenen Kinderspiels. In: Ennen, Edith/Wiegelamnn, Günther (Hrsg.): Festschrift Matthias Zender. Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, 2 Bde. Bd. 1. Bonn 1972, S. 573 – 597.

Brokmann-Nooren, Christiane: Weibliche Bildung im 18. Jahrhundert: »gelehrtes Frauenzimmer« und »gefällige Gattin« (Beiträge zur Sozialgeschichte der Erziehung , Bd. 2). Oldenburg 1994.

Brown, Christopher: Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. München 1984.

Brown, Marilyn R. (Hrsg.): Picturing Children. Constructions of Childhood between Rousseau and Freud. Ashgate 2002.

Buchner-Fuhs, Jutta: Das Kinderzimmer. Historische und aktuelle Annäherung an kindliches Wohnen. In: Büchner, Peter u. a.: Teenie-Welten. Aufwachsen in drei europäischen Regionen. Opladen 1998, S. 147 – 178.

Dies.: Der eigene Raum. Zur Entstehung und Verbreitung des Kinderzimmers. In: Larass, Petra (Hrsg.): Kindsein kein Kinderspiel. Kat. zur Ausst. der Frankfurter Stiftung zu Halle, 09. Juli – 26. November 2000. Halle 2000, S. 109 – 127.

Buchsbaum, Maria: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus und Naturalismus. Wien/München 1967.

Budde, Gunilla-Friederike: Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien, 1840 – 1914. Berlin 1992 (Diss. Berlin 1992/93).

Budde, Rainer/Krischel, Roland (Hrsg.): Das Wallraf-Richart-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch. Köln 2000.

Büttner, Christian/Ende, Aurel (Hrsg.): Gefördert und mißhandelt. Kinderleben zwischen 1740 und heute. (Jahrbuch der Kindheit, Bd. 4). Weinheim/Basel 1987.

Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001.

Burckhardt, Jacob: Die Kunst der Renaissance. Bd. 1: Geschichte der Renaissance in Italien (Jacob-Burckhardt-Werke, Bd. 16). München 2006.

Burrow, John A.: The Ages of Man: A Study in Medieval Writing and Thought. Oxford 1986.

Burton, Anthony: Children's Pleasure. Books, Toys and Games from the Bethnal Green Museum of Childhood. London 1996.

Bushart, Bruno u. a.: Museum Georg Schäfer. Erläuterungen zu ausgestellten Werken. Schweinfurt 2000.

Calvert, Karin: Children in the House. The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900. Boston 1992.

Carl Larsson. Kat. zur Ausst. im Nationalmuseum Stockholm, 07. Februar – 10. Mai 1992. Stockholm 1992.

Cavazzini, Laura (Hrsg.): Il fratello di Masaccio Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia. Kat. zu Ausst. in der Casa Masaccio in Florenz, 14. Februar – 16. Mai 1999. Florenz 1999.

Chapeaurouge, Donat de: Das Milieu als Porträt. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22 (1960), S. 137-158.

Children Painted by Dutch Artists 1550– 1820. Kat. zur Ausst. in der Walker Art Gallery, Liverpool, 27. April – 02. Juni 1956 u. a., hrsg. von Arts Council of Great Britain. o.O. 1956.

Clemen, Otto: Zwölf Kinderbilder von Fritz von Uhde. Zwickau 1924.

Cloer, Ernst: Ausgewählte systematische Fragestellungen der Geschichte der Kindheit und der historischen Familien- und Sozialisationsforschung. In: Neue Sammlung 18 (1978), S. 519 – 539.

Coman, Florence E.: Schätze aus der National Gallery of Art. Impressionismus und Nachimpressionismus. München 1996.

Conisbee, Philip: Chardin. Oxfort 1986.

Cunningham, Hugh: Die Geschichte des Kindes in der Neuzeit, dt. Übers. von Harald Ehrhardt. Düsseldorf 2006.

Daiken, Leslie: Children's Toys Througout the Ages. London 1963.

Das Kind im Bild vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bestandskat. der Staatlichen Museen Schwerin. Schwerin 1979.

Das Kind und seine Welt. Kat. zur Ausst. im Historischen Museum in Wien, 12. 1959 – 03. 1960. Wien 1960.

Das Kinderbild von Meisterhand. Wandlungen eines Themas der bildenden Kunst von Lucas Cranach bis zur Gegenwart. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle am Theaterplatz in Weimar, 25. Mai – 15. Oktober 1972. Weimar 1972.

Dayer Gallati, Barbara u. a. (Hrsg.): Great Expectations. John Singer Sargent Painting Children. Kat. zur Ausst. im Brooklyn Museum, New York u. a., 08. Oktober 2004 – 16. Januar 2005. New York 2004.

Debes, Dietmar: Das Figurenalphabet. München 1968.

DeMause, Lloyd (Hrsg.): Hört ihr die Kinder weinen: eine psychogenetische Geschichte der Kindheit. Frankfurt a.M. ^{12}2007.

Demeude, Hugues: The Animated Alphabet. Paris 1996.

Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April bis 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007.

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Kat. zur Ausst. im Herzog-Anton-Ullrich-Museum in Braunschweig, 6. September – 5. November 1978. Braunschweig 1978.

Die Welt im Kleinen. Zur Kulturgeschichte des Spiels. Kat. zur Ausst. im Bayrischen Nationalmuseum in München, 21. November 2003 – 29. Februar 2004. München 2006.

Drehwald, Ursula: Romanische Bezeichnungen für Spiele. (Rheinische Beiträge zur lateinisch-romanischen Wortbildungslehre, Bd. 7). Bonn 2002.

Dröge, Kurt: Wilke's bunte Kinderwelt. In: Vogel, Helmut u. a.: Karl Heinrich Wilke (Deaf History, Bd. 2). Berlin 2000, S. 21 – 27.

Duncan, Carol: Happy Mothers and Other New Ideas in French Art. In: The Art Bulletin 55 (1973), S. 570 – 583.

Durantini, Mary Frances: The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting (Studies for Fine Arts, Ikonographie, Bd. 7). Berkeley 1979.

Duverger, Eric: The Antwerp Painter Johanna Vergouwen (1630 – 1714). In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 2000, S. 44 – 55.

Eberle, Matthias: Max Liebermann. 1847 – 1935. Werkverzeichnis der Gemälde- und Ölstudien. München 1995.

Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum (Kunstgeschichte, Bd. 13). Münster /Hamburg 1992 (Diss. Bochum 1991).

Eiermann, Wolf: Pädagogisch wertvoll. Kinderdarstellungen in der schwäbischen Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Weltkunst 73 (2003), S. 711 – 713.

Einsiedler, Wolfgang: Das Spiel der Kinder. Zur Pädagogik und Psychologie des Kinderspiels. Bad Heilbrunn [2]1994.

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt/Main [21]1997.

Erben, Dietrich: Kinder und Putten. Zur Darstellung der „infantia" in der Frührenaissance. In: Bergdolt, Klaus u. a. (Hrsg.): Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13. – 15. März 2006. (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25). Wiesbaden 2008, S. 299 – 317.

Erfahrung schrieb's und reicht's der Jugend. Joachim Heinrich Campe als Kinder- und Jugendschriftsteller. Kat. zur Ausst. in der Staatsbibliothek zu Berlin (Ausstellungskataloge, Neue Folge 18). Berlin 1996.

Erichsen-Firle, Ursula/Vey, Horst: Katalog der deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums Köln, Bd. 10). Köln 1973.

Erlemann, Hildegard: Die Heilige Familie: Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit. Kult und Ideologie (Schriftenreihe zur religiösen Kultur, Bd. 1). Münster 1993.

Erzgebirgisches Spielzeugmuseum Seiffen (Hrsg.): Ein erzgebirgisches Spielzeugmusterbuch erzählt…Spielzeug, Musterblätter und Kataloge aus zwei Jahrhunderten. Seiffen 1993.

Escherich, Mela: Das Kind in der Kunst. Stuttgart 1910.

Esser, Werner: Die Heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden. Bonn 1986. (Diss. Bonn 1984).

Ewers, Hans-Heino: Kinder der Natur, Kinder Gottes. In: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April – 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 47 – 58.

Ewing, Elizabeth: History of Children's Costume. London 1982.

Falk, Alfred: „… ein höltzlins rößlin, das zoch ich an eim faden vor der thür." Spielzeug und Spielen im Mittelalter. In: Gläser, Manfred (Hrsg.): „Daz kint spielete und was fro". Spielen vom Mittelalter bis heute. Kat. zur Ausst. im Museum Burgkloster zu Lübeck, 06. Dezember 1995 – 28. Januar 1996. Lübeck 1995.

Fertig, Ludwig: Zeitgeist und Erziehungskunst. Eine Einführung in die Kulturgeschichte der Erziehung in Deutschland von 1600 bis 1900. Darmstadt 1984.

Feucht, Erika: Das Kind im Alten Ägypten. Die Stellung des Kindes in Familie und Gesellschaft. Frankfurt a.M./New York 1995.

Fink, August: Die Schwarzen Trachtenbücher. Berlin 1963.

Fittá, Marco: Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum, dt. Übers. von Cornelia Homann. Stuttgart 1998.

Fitzon, Thorsten: Zehn Jahr ein Kind. Das Kind in Lebensaltermodellen der Frühen Neuzeit. In: Bergdolt, Klaus u. a. (Hrsg.): Das Kind in der Renaissance: Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 13. – 15. März 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 25). Wiesbaden 2008, S. 197 – 220.

Fließ, Ulrich: Bilderbogen – Kinderbogen. Populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts. Begleitheft zur Ausst. des Historischen Museums am Hohen Ufer in Hannover. Hannover 1980.

Flitner, Andreas: Jean Siméon Chardin (1699 – 1779): Bilder des Spielens. In: Bauer, Dr. Günther G. (Hrsg.): Homo ludens – Der spielende Mensch, 10 Bde. Bd. 10: Musik und Spiel. Salzburg 2000, S. 115 – 134.

Forsyth, Ilene H.: Children in Early Medieval Art. In: The journal of psychohistory 4 (1976), S. 31 – 70.

Francolini, Stefano/Vervat, Muriel: Il Gioco del civettino dello Scheggia: il ritrovamento di un ulteriore dipinto e la tipologia dell'oggetto. In: Kermes 42 (2001), S. 51 – 63.

Frenzel, Rose-Marie: Beim Spiel. Frankfurt a.M. 1978.

Friedrich, Karl Josef: Liebenswerte Künstlergestalten um Ludwig Richter. Leipzig/Hamburg 1942.

Fritzsch, Karl Ewald/Bachmann, Manfred: Deutsches Spielzeug. Leipzig [2]1977.

Fuchs, Michaela: „Wie sollen wir unsere Kinder erziehen“: bürgerliche Kindererziehung im Spiegel der populärpädagogischen Erziehungsratgeber des 19. Jahrhunderts. Wien 1997.

Gattineau-Sterr, Susanne: Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung in kunsthistorischem Zusammenhang. München 1996 (Diss. Bern 1996).

Gehrke-Riedlin, Renate: Das Kinderzimmer im deutschsprachigem Raum. Eine Studie zum Wandel der häuslichen Erfahrungswelt und Bildungswelt des Kindes. Göttingen 2002 (Diss. Göttingen 2002).

Gersdorff, Dagmar von: Kinderbildnisse aus vier Jahrhunderten. Aus den Sammlungen der Berliner Museen. Berlin [2]1989.

Giesen, Josef: Europäische Kinderbilder. Die soziale Stellung des Kindes im Wandel der Zeit. München 1966.

Ders: Spielende Kinder in der Kunst. In: Die Kunst und das schöne Heim 81/11 (1969), S. 497-502.

Giesen, Marianne: Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert. Bonn 1997 (Diss. Bonn 1995).

Goodrich, Lloyd: Thomas Eakins, 2 Bde. Bd. 1. Cambridge u. a. 1982.

Gorissen, Friedrich: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar. Berlin 1973.

Gouédo-Thomas, Catherine/Motsch, Sophie: Quatre siécles d'histoire de la tapisserie: Trésor du Musée des Arts Décoratifs. Kat. zur Ausst. in Clergoux in Corrèze, 18. Juni – 16. September 2007. Corrèze 2007.

Gowing, Lawrence: Hogarth. Kat. zur Ausst. in der Tate Gallery London, 02. Dezember 1971 – 06. Februar 1972. London 1971.

Grebe, Anja: An den Rändern der Kunst. Drolerien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern. In: Grebe, Anja/Staubach, Nikolaus (Hrsg.): Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Parodie in Mittelalter und früher Neuzeit. (Tradition – Reform – Innovation. Studien zur Modernität des Mittelalters, Bd. 9). Frankfurt a.M. 2005, S. 164 – 178.

Green, Anna: French Paintings of Childhood and Adolescence, 1848 – 1886. Ashgate 2006.

Gröber, Karl: Kinderspielzeug aus alter Zeit. Eine Geschichte des Spielzeugs. Berlin 1927.

Gross, Julius: Geschichte des Erbsündendogmas, 5 Bde. Bd. 1: Entstehungsgeschichte des Erbsündendogmas. Von der Bibel bis Augustinus. München/Basel 1960.

Ders.: Geschichte des Erbsündendogmas, 5 Bde. Bd. 4: Das Erbsündendogma seit der Reformation. München/Basel 1972.

Grosshans, Rainald: Der Weg zur Entdeckung des Individuums. Bildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abend-

landes. Kat. zur Ausst. der Preußischen Museen Berlin 1830 – 1980, 05. Juli. – 28. September. 1980, Nationalgalerie. Berlin 1980, S. 150 – 157.

Gruschka, Andreas: Bestimmte Unbestimmtheit: Chardins pädagogische Lektionen. Eine Entdeckungsreise durch die Bildwelten des Jean-Baptiste Siméon Chardin und seiner Zeit. Wetzlar 1999.

Hänsel, Sylvain: Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen – Familie, Kinder und Erziehung auf niederländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 225 – 256.

Hahn, Friedrich u. a.: Kinder, Küche, Kleider. Historische Texte zur Mädchenerziehung. Wien u. a. 1982.

Hahn, Stephanie: Der „Fürstenmaler Friedrich Kaulbach. In: Kümmel, Birgit (Hrsg.): Kinderwelten der Malerdynastie Kaulbach. Kat. zur Ausst. in Schloß Museumsverein Bad Arolsen, 17. Mai – 20. Juli 2003. Bad Arolsen 2003, S. 32-50.

Hallema, Anne/van der Weiden, J. D.: Kinderspelen vorheen en thans inzonderheid in Nederland. 's-Gravenhage 1953.

Hansen, Dorothee: Vom Wesen des Kindes zum Wesen der Malerei – Fritz von Uhdes Kinderbilder. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 8 – 20.

Dies. u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998.

Hardach-Pinke, Irene: Kinderalltag. Aspekte von Kontinuität und Wandel der Kindheit in autobiographischen Zeugnissen 1700 bis 1900. (Campus Forschung, Bd. 189). Frankfurt a.M. 1991.

Dies.: Die Gouvernante. Geschichte eines Frauenberufs. Frankfurt/New York 1993.

Harms, Ute: Kindergenre und Kinderkarikatur in Deutschland zwischen 1830 und 1870. Hamburg 1981 (Mag.).

Hauck, Kurt: Das Spiel in der Erziehung des 18. Jahrhunderts. Halle 1935 (Diss. Halle 1935).

Heinsius, Maria: Das Lustgärtlein der Herrard von Landsberg: ein Spiegel der Hohenstaufenzeit im Elsass. Kolmar o.J.

Heise, Brigitte: Art. Heinrich Eduard Linde-Walther. In: Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, Bd. 11. Neumünster 2000, S. 234-236.

Held, Claudia: Familienglück auf Bilderbogen. Die bürgerliche Familie des 19. Jahrhunderts im Spiegel der Neuruppiner Druckgraphik (Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie, Bd. 16). Bonn 1992.

Held, Julius Samuel: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue; 2 Bde. (Kress Foundation studies in the history of European art, Bd. 7). Princeton 1980.

Hentig, Hartmut von: Die Geschichtlichkeit der „Kindheit“. In: Neue Sammlung 15 (1975), S. 415 – 441.

Herrmann, Ulrich: Aufklärung und Erziehung. Studien zur Funktion der Erziehung im Konstitutionsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland. Weinheim 1993.

Hertlein, Bernhard: Straßenspiele der Kinder. In: Deutsch, Robert/Hertlein Bernhard (Hrsg.): Geschichte der Kinderspiele. Ein Puzzlespiel zur Bundesdeutschen Zeitgeschichte (Interdisziplinäre Studien zur Historie und Historiographie, Bd. 3). Heidelberg 1980, S. 106 – 121.

Hills, Jeanette: Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d. Ä. (1560): eine volkskundliche Untersuchung (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 10). Wien 1957.

Hindman, Sandra: Pieter Bruegel’s Children’s Games, Folly and Chance. In: The Art Bulletin 63 (1981), S. 447 – 475.

Hinkel, Hermann: Kinderbildnisse. Ausgewählte Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln 1988.

Hirsch-Luipold, Rainer u. a. (Hrsg.): Die Bildtafel des Kebes: Allegorie des Lebens. (Schriften der späteren Antike zu ethischen und religiösen Fragen, Bd. 8). Darmstadt 2005.

Hirshler, Erica E.: „A Prince in a Royal Line of Painters“. Sargent’s Portraits and Posterity. In: Dayer Gallati, Barbara u. a.: Great Expectations. John Singer Sargent Painting Children. Kat. zur Ausst. im Brooklyn Museum in New York u. a., 08. Oktober 2004 – 16. Januar 2005. New York 2004, S. 151 – 179.

Historisches Museum Hannover (Hrsg.): „Langes Fädchen – faules Mädchen“: textiles Handarbeiten in Erziehung, Beruf und Freizeit (Schriften des Historischen Museums Hannover, Bd. 3). Hannover 1993.

Hofner-Kulenkamp, Gabriele: Das Bildnis des Künstlers mit seiner Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts (Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, Bd. 2). Hamburg 2002.

Hogarth, Paul: Arthur Boyd Houghton. London 1981.

Holdsworth, Sara/Crossley, Joan: Innocence and Experience. Images of Children in British art from 1600 to the Present. Kat. zur Ausst. in Manchester City Art Galleries, 19. September – 15. November 1992. Manchester 1992.

Hürlimann, Bettina: Kinderbilder in fünf Jahrhunderten Europäischer Malerei (Atlantis Museum, Bd. 3). Zürich 1949.

Huggler, Max/Cetto, Anna Maria: Schweizer Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Basel 1942.

Huizinga, Johan: Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur.Amsterdam 1939.

Immel, Ute: Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1967 (Diss. Heidelberg 1967).
Jaffé, Deborah: The History of Toys. From Spinning Tops to Robots. Stroud 2006.
Janson, Horst W.: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952.
Jensen, Jens Christian: Anmerkungen zum Titel der Ausstellung. In: Himmelblau an den meisten Stellen. Carl Spitzweg. Kat. zur Ausst. im Sinclair-Haus in Bad Homburg v.d. Höhe u. a., 18. Februar – 20. April 1992. Bad Homburg u. a. 1992, S. 3-6.
Johansen, Erna M.: Betrogene Kinder. Eine Sozialgeschichte der Kindheit. Frankfurt a.M. 1978.
Johnson, Dorothy: Engaging Identity. Portraits of Children in Late Eighteenth-Century European Art. In: Müller, Anja (Hrsg.): Fashioning Childhood in the Eighteenth Century. Ashgate 2006, S. 101 – 115.
Jongh, Eddy de: Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw. Amsterdam 1967.
Joppien, Kathrin: Das Kind und sein Spielzeug. Ein Motiv der europäischen Kunst seit der Pädagogik der Aufklärung. Bonn 1988 (Diss. Bonn 1981).
Joubert, Fabienne: La tapisserie au Moyen Age. Rennes 2000.
Jugend im Bild. Familie und Freundschaft, Lehre und Spiel. Erste Jugendausst. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 1965/66. Köln 1965.
Kanacher, Ursula: Wohnstrukturen als Anzeiger gesellschaftlicher Strukturen. Frankfurt a.M. 1987.
Kesselhut, Ursula: Das Kind in der Kunst. Leipzig 1977.
Kevill-Davies, Sally: Yesterday's Children. The Antiques and History of Childcare. Suffolk 1991.
Kind, Hansgeorg: Das Kind in der Ideologie und Dichtung der Romantik. Leipzig 1936 (Diss. Leipzig 1936).
Kinder! Bildnisse und Genreszenen. Rundgang in 2 x 12 Bildern. Beiheft zur Ausst. im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt, 22. Oktober 2006 – 04. März. 2007. Schweinfurt 2006.
Kinder und Erwachsene im Bildnis. Kat. zur Ausst. im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt, 24. Januar – 12. März 1978. Frankfurt a.M. 1978.
KinderBlicke: Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski. Kat. zur Ausst. in der Städtischen Galerie Bietigheim-Bissingen, 07. Juli – 16. September 2001. Ostfildern-Ruit 2001.
Klein, Anita E.: Child Life in Greek Art. New York 1932.
Kleine Prinzen: Kinderbildnisse vom 16. bis 19. Jahrhundert aus der Fundación Yannick und Ben Jakober. Kat. zur Ausst. in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 03. Oktober 2003 – 04. Januar 2004, Ostfildern-Ruit 2003.

Knipping, John B./ Gerits, M.: Het kind in neerlands beeldende kunst, 2 Bde. Bd. 1: De 15e tot de 18 eeuw, Bd. 2: 19e tot 20e eeuw. Wageningen 1944.

Koch, Alfred: Die Darstellung des Kindes im Werke Fritz von Uhdes. Berlin 1954 (Dipl.).

Köstlin, Konrad (Hrsg.): Kinderkultur. 25. Deutscher Volkskundekongress in Bremen, 07. – 12. Oktober 1985 (Hefte des Focke-Museums, Bd. 73). Bremen 1987.

Koschatzky, Walter: Peter Fendi (1796 – 1842) Künstler, Lehrer und Leitbild. (Veröffentlichungen der Albertina, Nr. 38). Salzburg/Wien 1995.

Kranzbühler, Mechthild: Europäische Kinderbildnisse des 19. und 20. Jahrhunderts (Das Kleine Buch, Bd. 119). Gütersloh 1958.

Kronberger-Frentzen, Hanna: Kinderbildnisse in Rokoko und Biedermeier (Der Kunstspiegel). Heidelberg 1948.

Kümmel, Birgit (Hrsg.): Kinderwelten der Malerdynastie Kaulbach. Kat. zur Ausst. in Schloß Museumsverein Bad Arolsen, 17. Mai – 20. Juli 2003. Bad Arolsen 2003.

Künssberg, Eberhard Frhr. von: Rechtsbrauch und Kinderspiel. Untersuchungen zur deutschen Rechtsgeschichte und Volkskunde (Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 3. Abhandlung) Heidelberg ²1952.

Kürtz, Jutta: Badeleben an Nord- und Ostsee. Kleine Kulturgeschichte der Sommerfrische. Heide 1994.

Küster, Ulf: Fritz von Uhde – Biographie. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig, 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 190-197.

Kugler, Hartmut: Kind im Mittelalter. In: Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000, S. 66 – 71.

Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Chardin. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Düsseldorf u. a., 05. Dezember 1999 – 20. Februar 2000. Düsseldorf/Köln 2000.

Kunstmuseum Düsseldorf (Hrsg.): Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule, bearb. von Ute Ricke-Immel, 3 Bde. Bd. 1: Die erste Jahrhunderthälfte (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf: 3, Handzeichnungen; 3,1). Düsseldorf 1980.

Kurth, Betty: Die Tourainer Blütenteppiche. In: Die Kunst für Alle 40 (1925), S. 257 – 264.

Kuthy, Sandor/Bhattacharya-Stettler, Therese: Albert Anker. 1831 – 1910. Werkkatalog der Gemälde und Ölstudien. Bern/Basel 1995.

Kutschera, Volker: Spielzeug. Spiegelbild der Kulturgeschichte. München 1983.

Lang, Gundula: Bürgerliche Privatgärten in deutschen Landen um 1800. Fallstudien zu Gestalt, Nutzung und Bedeutung im Kontext des gesellschaftlichen Umbruchs. Worms 2007.

Larsson, Carl: Das Haus in der Sonne. Königsstein 1990.

Ledderhose, Maria: Daniel Chodowiecki und die Pädagogik im 18. Jahrhundert. Köln 1982 (Diss. Köln 1982).

L'enfant cheri au siècle des Lumières. Après l'Émile. Kat. zur Ausst. im Musée-Promenade Marly-le-Roi in Louvecienne u. a., 15. März – 15. Juni 2003, Louveciennes 2003.

Le fréres Le Nain. Kat. zur Ausst. im Grand Palais in Paris, 03. Oktober 1978 – 08. Januar 1979. Paris 1978.

Lehmann, Bernd: Das Kinderzimmer – Wandschmuck als Sozialisationsfaktor. In: Zeitschrift für Volkskunde 66 (1970), S. 140 – 144.

Leis-Schindler, Ingrid: Dinge, Sprache, Anschauung und Bild im „Orbis pictus" des Johann Amos Comenius. In: Rittelmeyer, Christian/Wiersing, Erhard (Hrsg.): Bild und Bildung. Ikonologische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 49). Wiesbaden 1991, S. 215 – 236.

Leiste, Susanne: Studien zur Darstellung des Kindes und der Kindheit in der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Nürnberg 1985 (Diss. Nürnberg 1985).

Lerche, Christine: Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany. Weimar 2006 (Diss. Göttingen 2004).

Löhmer, Cornelia: Die Welt der Kinder im fünfzehnten Jahrhundert. Weinheim 1989.

Loffl-Haag, Elisabeth: Hört ihr die Kinder lachen? Zur Kindheit im Spätmittelalter (Forum Sozialgeschichte, Bd. 3). Pfaffenweiler 1991.

Ludwig, Horst: Fritz von Uhde. Ein süddeutscher Impressionist. In: Weltkunst 53, Heft 20 (1983), S. 2798 – 2801.

Lukatis, Christiane: Zimmerbilder. Entwicklung und Charakter des Genres. In: Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995, S. 17 – 26.

Luke, Carmen: Pedagogy, Printing and Protestantism. The Discours on Childhood. New York 1989.

Malecki, Herbert: Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehung zur familiaren Lebensform. Göttingen 1950 (Diss. Göttingen 1950).

Marshall, Nancy Rose/Warner, Malcom: James Tissot. Victorian Life/ Modern Love. Kat. zur Ausst. im Yale Center for British Art in New Haven, Connecticut u. a., 22. September – 28. November 1999. New Haven/London 1999.

Mathews, Nancy Mowll: Mary Cassatt. New York 1987.

Mathieu, Caroline: Musée d'Orsay. Der Museumsführer. Petersberg 2007.

Max Liebermann in seiner Zeit. Kat. zur Ausst. in der Nationalgalerie Berlin u. a., 06. September – 04. November 1979. München 1979.

May, Elisabeth: Jung und Alt im Spiegel bürgerlicher Imagination. Bauernromantik und Alltagsidylle in der Malerei des letzten Drittels des 19. Jahr-

hunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 356). Frankfurt a.M. u. a. 2000.

Mayor, A. Hyatt: Children Are What We Make Them. In: The Metropolitan of art Bulletin 15, Nr. 7 (1957), S. 181 – 188.

Mazal, Otto/Thoss Dagmar: Das Buch der Drolerien (Das Croy-Gebetbuch). Faksimile der Handschrift Cod. 1858 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. 2 Bde., Bd.2: Kommentarband. Luzern 1993.

McQuillan, Melissa: Porträtmalerei der französischen Impressionisten. Rosenheim 1986.

Meier, Frank (a): Von allerley Spil und Kurzweyl. Spiel und Spielzeug in der Geschichte. Ostfildern 2006.

Ders. (b): Mit Kind und Kegel. Kindheit und Familie im Wandel der Geschichte. Ostfildern 2006.

Meier-Graefe, Julius: Auguste Renoir. München/Leipzig 1911.

Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995.

Mentges, Gabriele: Konsum und Zeit. Zur Archäologie des Modejournals am Beispiel des Trachtenbuches von Matthäus Schwarz. In: Bochert, Angela/Dressel, Ralf (Hrsg): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 57-72.

Metz-Becker, Marita (Hrsg.): Schaukelpferd und Schnürkorsett. Kindheit um 1800. Marburg 2002.

Michael, Hans: Das Chorgestühl des Magdeburger Doms. Leben-Jesu-Tafeln und Misericordien 1360 und 1844. Magdeburg 2002.

Micke-Broniarek, Ewa (Hrsg.): The Child in the Painting from the 16th to the Late 19th Century in the Collections of Polish Museums. Wilanów 2004.

Mit Kind und Kegel – Familienbilder vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Begleiter zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 28. Januar – 26. März 2006. Köln 2006.

Mittler, Elmar/Wangerin, Wolfgang (Hrsg.): Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordermann-Sammlung. Kat. zur Ausst. in der Paulinerkirche in Göttingen, 05. Dezember 2004 – 20. Februar 2002, Göttingen 2004.

Möllinger, Ingrid/Ritter, Beate L. (Hrsg.): Couleur et lumière – französische Malerei von 1870 bis 1918. Kat. zur Ausst. Im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 05. Dezember 2004 – 27. Februar 2005. Bielefeld 2004.

Monrad, Kasper (Hrsg.): The Golden Age of Danish Painting. Kat. zur Ausst. im Los Angeles County Museum of Art, 24. Oktober 1993 – 02. Januar 1994 u. a. Los Angeles 1993.

Mooij, Charles de u. a. (Hrsg.): Kinderen van alle tijden. Kat. zur Ausst. im Noordbrabants Museum, 28. März – 06. Juli 1997. 's-Hertogenbosch/Zwolle 1997.

Moser-Rath, Elfriede: Zeugnisse zum Kinderspiel der Barockzeit. In: Jahrbuch des österreichischen Volksliederwerkes 11 (1962), S. 194 – 203.

Moskowitz, Ira (Hrsg.): Berthe Morisot. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Gemälde. Hamburg 1961.

Müller, Corinna: Kinderkleidung. In: Metz-Becker, Marita (Hrsg.): Schaukelpferd und Schnürkorsett. Kindheit um 1800. Marburg 2002, S. 24 – 30.

Münchner Stadtmuseum (Hrsg.): Aus Münchner Kinderstuben 1750 – 1930. Kat. zur Ausst. im Münchner Stadtmuseum, 03. Dezember 1976 – 11. April 1977 (Schriften des Münchner Stadtmuseums, Bd. 5). München 1976.

Multer, Rita: Pädagogische Perspektiven in deutschen Fürstenspiegeln und Erziehungsinstruktionen von Fürstinnen für Fürstinnen in der Frühen Neuzeit. Eichstätt 1998 (Diss. Eichstätt 1998).

Murillo. Kinderleben in Sevilla. Kat. zur Ausst. in der Alten Pinakothek in München, 31. Mai – 26. August 2001. München 2001.

Muschner, Georg: Ein Maler des Lichts. Aus dem Leben Fritz von Uhdes. Ein Interview mit Fritz von Uhde. In: Velhagen und Klasings Monatshefte 21, H. 7 (1906/07), S. 82 – 87.

Nehlsen-Marten, Britta: Dirck Hals 1541 – 1656. Œuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genremalers. Weimar 2003.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Kinder in der bildenden Kunst. Berlin ²1986.

Neumann, Josef N./Sträter, Udo (Hrsg.): Das Kind in Pietismus und Aufklärung. Beiträge des internationalen Symposions in den Franckeschen Stiftungen zu Halle, 12. – 15. November 1997 (Hallesche Forschungen, Bd. 5). Halle 2000.

Neumeister, Mirjam: Die Entdeckung der Kindheit. Eine Einführung in die Ausstellung. In: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April – 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 13 – 31.

Nitschke, August: Gymnastik, Fechten und Tanz im 18. Jahrhundert. Die Ausbildung des Körpers auf den Schulen von August Hermann Francke. In: Neumann, Josef H./Sträter, Udo (Hrsg.): Das Kind in Pietismus und Aufklärung. Beiträge des Internationalen Symposions in den Franckschen Stiftungen zu Halle, 12. – 15. November 1997 (Hallesche Forschungen, Bd. 5). Halle 2000, S. 333 – 347.

Oerter, Rolf/ Montada, Leo: Entwicklungspsychologie. Weinheim ⁵2002.

Orgel, Stephen: Cebes in England. English Translations of The Tablet of Cebes from Three Centuries with Related Materials. New York/London 1980.

Orme, Nicholas: Medieval Children. New Haven u. a. 2001.

Opie, Iona und Peter: Children's Games in Street and Playground: Chasing, Catching, Seeking, Hunting, Racing, Duelling, Exerting, Daring, Guessing, Acting, Pretending. Oxford 1969.

Ostini, Fritz von: Fritz von Uhde. Bielefeld/Leipzig 1911 (Künstlermonographien, Bd. 61).

Otto, Ingrid: Bürgerliche Töchtererziehung im Spiegel illustrierter Zeitschriften von 1865 bis 1915 (Beiträge zur Historischen Bildungsforschung, Bd. 8). Hildesheim 1990.

Ottomeyer, Hans: Wer hat Kinderstube? In: Münchner Stadtmuseum (Hrsg.): Vater – Mutter – Kind. Bilder und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten. München 1987, S. 184 – 193.

Ders. u. a. (Hrsg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Kat. zur Ausst. im Milwaukee Art Museum u. a., 16. September 2006 – 01. Januar 2007. Ostfildern 2006.

Paffrath, Hans: Meisterwerke der Düsseldorfer Malerschule 1819 – l918. Düsseldorf 1995.

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form". In: Michels, Karen/Warnke, Martin (Hrsg.): Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 2. Berlin 1998, S. 664 – 757.

Parmentier, Michael: Ursprungsnähe und Zukunftsbezug. In: Bilstein, Johannes u. a.: Mutter Kind Vater – Bilder aus Kunst und Wissenschaft. Köln 2000, S. 99 – 106.

Parry III, Ellwood C.: Some Distant Relatives and American Cousins of Thomas Eakins' Children at Play. In: The American art journal 18, Nr. 1 (1986), S. 21 – 41.

Pecht, Friedrich: Die erste Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1889. Bd. 5: Die Sittenbilder. In: Die Kunst für Alle 4, H. 22 (1889).

Petschauer, Peter: Mädchenjahre deutscher Frauen im 18. Jahrhundert. In: Büttner, Christian/Ende, Aurel (Hrsg.): Jahrbuch der Kindheit. Kinderleben in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1. Weinheim/Basel 1984, S. 177 – 194.

Pfeiffer, Ingrid/Hollein, Max (Hrsg.): Impressionistinnen – Berthe Morisot, Mary Casatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt u. a., 22. Februar – 01. Juni 2008. Ostfildern 2008.

Pinon, Roger: Probleme einer europäischen Kinderspielforschung. In: Hessische Blätter für Volkskunde 58 (1967), S. 9 – 45.

Pitkin, Barbara: „The Heritage of the Lord": Children in the Theology of John Calvin. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001, S. 160 – 193.

Platte, Maria: Kinder sehen dich an. Die schönsten Kinderbilder von Tizian bis Picasso. Köln 2004.

Plummer, John: Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Berlin 1966.

Pluis, Jan: Kinderspelen op tegels. Assen 1979.

Pollock, Linda A.: Forgotten Children. Parent-child Relations from 1500 to 1900. Cambridge u. a. 1983.

Postman, Neil: Das Verschwinden der Kindheit, hrsg. von Rainhard Kaiser. Frankfurt a.M. [8]1995.

Preleuthner, Josef: Über Danhausers Gemälde, ausgestellt im Volksgarten im Juni 1845. In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Nr. 79 (3. Juli 1845), S. 62f.

Presler, Gerd: Fritz von Uhde. Von menschlicher Wärme und himmlischem Licht. In: Art 12 (1998), S. 70 – 77.

Pressler, Christine: Schöne alte Kinderbücher. Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuches aus fünf Jahrhunderten. München 1980.

Prohaska, Wolfgang: Kunsthistorisches Museum Wien, 2 Bde. Bd. 2: Die Gemäldegalerie. München u. a. 1995.

Prown, Jules David: Thomas Eakins' Baby at Play. In: Studies in the history of art 18 (1985), S. 121 – 127.

Pucks, Stefan: Der „Poet unter den Freilichtmalern" – Die Rezeption Fritz von Uhdes bei Kritikern, Sammlern und Museen. In: Hansen, Dorothee u. a. (Hrsg.): Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Kat. zur Ausst. in der Kunsthalle Bremen in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig vom 29. November – 28. Februar 1999, 24. März – 30. Mai 1999. Ostfildern-Ruit 1998, S. 32 – 37.

Puppe, Fibel, Schiessgewehr: das Kind im kaiserlichen Deutschland. Kat. zur Ausst. in der Akademie der Künste, 05. Dezember 1976 – 30. Januar 1977. Berlin 1977.

Purc-Stepniak, Beata: The Iconographic Aspects of Child Images in the Dutch Painting Between the 16th and Early 18th Century. In: Micke-Broniarek, Ewa (Hrsg.): The Child in the Painting from the 16th to the Late 19th Century in the Collections of Polish Museums. Wilanów 2004.

Purrucker, Barbara: Knaben in „Mädchenkleidern". In: Waffen- und Kostümkunde 2 (1975), S. 71 – 89, 143 – 161.

Rabe, Johannes E.: Das Alter unserer Handpuppen. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 22 (1912), S. 295 – 296.

Randall, Lilian M.C.: Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux. In: Speculum 47 (1972), S. 246 – 57.

Regener, Susanne: Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe und Text im ausgehenden 19. Jahrhundert. Marburg 1988.

Reinhart, Günter: Wie es früher war: Kinderspiel. (Sonderhefte Bausteine Grundschule, Nr. 3). Aachen 1995.

Retter, Hein: Spielzeug. Handbuch zur Geschichte und Pädagogik der Spielmittel. Weinheim/Basel 1979.

Ders.: Zur Funktion des Kinderspiels bei der Ausbildung eines spezifischen Bewusstseins von „Kindheit" vom ausgehenden Mittealter zur frühen Neuzeit.

In: Bauer, Günther G. (Hrsg.): Homo ludens – Der spielende Mensch, 10 Bde. Bd. 2. Salzburg 1992.

Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, 5 Bde. Bd. 3: 1800 – 1918. Das bürgerliche Zeitalter. Stuttgart 1997.

Reynolds, Graham: Victorian Painting. London 1966.

Riché, Pierre/Alexandre-Bidon, Danièle: L'enfance au Moyen Age. Paris 1994.

Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kinderbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt a.M. 1987.

Ricke-Immel, Ute: Die Verklärung des Alltäglichen. Zum Genrebild im 19. Jahrhundert. In: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900; aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit der Sammlung der Kunstakademie NRW. Kat. zur Ausst. im Kunstmuseum Düsseldorf, 06. Oktober 1996 – 30. März 1997, bearb. von Martina Sitt unter Mitarb. von Ute Ricke-Immel. Köln u. a. 1996, S. 9 – 15.

Ries, Hans: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871 – 1914. Osnabrück 1992.

Roh, Franz: Der Wohnraum in der europäischen Malerei. (Wohnkunst und Hausrat/Einst und Jetzt, Bd. 20). Darmstadt 1955.

Rolff, Hans-Günter/Zimmermann, Peter: Kindheit im Wandel. Weinheim/Basel 1990.

Rommel, Gabriele: „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter" (Novalis) – Kind und Kindheit im 18. Jahrhundert. Kat. zur Ausst. der Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloß Oberwiederstedt. Wiederstedt 2000.

Rose, Clare: Children's Clothes Since 1750. London 1989.

Rosenbaum, Heidi: Formen der Familie. Frankfurt a.M. 1982.

Rosenhagen, Hans: Fritz von Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen (Klassiker der Kunst, Bd. 12). Stuttgart/Leipzig 1908.

Rossner, Christiane: Die Lust am Spiel. Holländische Fayencefliesen in Schloss Caputh. In: Monumente 16, Nr. 7/8 (2006), S. 16 – 18.

Rost, Veronika: „Der Kindermaler" Hermann Kaulbach und das Kindergenre. In: Kümmel, Birgit (Hrsg.): Kinderwelten der Malerdynastie Kaulbach. Kat. zur Ausst. in Schloß Museumsverein Bad Arolsen, 17. Mai – 20. Juli 2003. Bad Arolsen 2003, S. 51 – 58.

Roth, Michael: Splendor Solis oder Sonnenglanz. Von der Suche nach dem Stein der Weisen. Kat. zur Ausst. im Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 24. Juni bis 11. September 2005. Berlin 2005.

Rühfel, Hilde: Das Kind in der griechischen Kunst: von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus. Mainz 1984.

Rutschky, Katharina: Deutsche Kinder-Chronik. Wunsch- und Schreckensbilder aus vier Jahrhunderten. Köln 1983.

Rynck, Patrick de: Ghent Museum of Fine Arts. A Selection From the Masterpieces. Gent 2007.

Saldern, Adelheid von: Im Hause, zu Hause. Wohnen im Spannungsfeld von Gegebenheiten und Aneignungen. In: Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Geschichte des Wohnens, 5 Bde., Bd. 3: 1800 – 1918. Stuttgart 1997, S. 145 – 332.

Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit, 2 Bde. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.

Sauerlandt, Max: Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der deutschen und niederländischen Malerei. Königsstein/Leipzig 1921.

Sauerländer, Willibald: Initialen. Ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter (Wolfenbütteler Hefte, Nr. 16). Wolfenbüttel 1994.

Schama, Simon: Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande. München 1988.

Scheidig, Walther: Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters zu Petrarcas Werk Von der Artzney bayder Glück des guten und widerwärtigen [1532]. Berlin 1955.

Scherling, Agnes: Das Genre der Le Nain. Studie zur Rezeptionsgeschichte ihres Werkes. München 1990 (Diss. München 1988).

Scheuerl, Hans: Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen. Weinheim/Berlin [8]1968.

Schleier, Reinhart: Tabula Cebetis oder „Spiegel des menschlichen lebens/ darin Tugent und Untugent abgemalet ist“. Studien zur Rezeptionsgeschichte einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1973.

Schmidt, Georg: Naturalismus und Realismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Festschrift für Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. Pfullingen 1959, S. 264 – 275.

Schmidt, Heinrich und Margarethe: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik. München 2007.

Schmidt, Regine: Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst. Wien 1977.

Schmidt, Ulrich (Hrsg.): Ludwig Knaus 1829 – 1910. Hanau 1979

Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002.

Schoch, Rainer: Repräsentation und Innerlichkeit. Zur Bedeutung des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 11. Mai – 20. August 1995. Nürnberg 1995, S. 11– 16.

Schultes, Lothar: Johann Baptist Reiter – Leben und Werk. In: Bilder des Lebens. Johann Baptist Reiter und der Realismus des 19. Jahrhunderts. Kat. zur Ausst. im Museum Francisco Carolium in Linz, 22. Mai – 19. August 1990 u. a. Linz 1990, S. 15 – 26.

Schultz, Magdalena: Kindermotive in jüdischen Handschriften aus dem Mittelalter. In: Büttner, Christian/Ende, Aurel (Hrsg.): Jahrbuch der Kindheit.

Kinderleben in Geschichte und Gegenwart, 10 Bde. Bd. 2.: Kinderleben in Geschichte und Gegenwart. Weinheim/Basel 1985, S. 181– 204.

Schulze, Theodor: Die Bedeutung von Bildquellen für die Erziehung der Kinder im 18. Jahrhundert. In: Neumann, Josef N./Sträter, Udo (Hrsg.): Das Kind in Pietismus und Aufklärung. Beiträge des Internationalen Symposions in der Frankschen Stiftung Halle, 12. – 15. November 1997. (Hallesche Forschungen, Bd. 5). Halle 2000, S. 257 – 280.

Schumacher, Dagmar Maria: „Des Teufels Spiel" – Glücksspiel im Mittelalter und früher Neuzeit. In: Volles Risiko! Glücksspiel von der Antike bis heute. Kat. zur Ausst. Im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, 12. April – 17. August 2008. Karlsruhe 2008, S. 85 – 89.

Schumm, Marianne: Das Kind im Schutz der Koralle. In: Württembergisch-Franken Jahrbuch 58 (1974), S. 200 – 208.

Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen: Kat. der ausgestellten und depotgelagerten Werke. Bd. 4.: Künstler und ihre Werke, München [3]2002.

Sears, Elizabeth: The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle. Princeton 1986.

Seipel, Wilfried (Hrsg.): Prinzenrolle. Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert. Kat. zur Ausst. des Kunsthistorischen Museums, 21. Juni – 31. Oktober 2007. Wien 2007.

Shahar, Shulamith: Kindheit im Mittelalter. Dt. Übersetzung von Barbara Brumm. München/Zürich 1991.

Shorter, Edward: The Making of the Modern Family. London 1976.

Sidén, Karin: The Ideal Childhood. Portraits of Children in 17th Century Sweden. In: Ellenius, Allan (Hrsg.): Baroque Dreams. Art and Vision in Sweden in the Era of Greatness. Uppsala 2003, S. 60 – 98.

Snodin, Michael: Blick auf Lilla Hyttnäs. In: Snodin, Michael/Stavenow-Hidemark; Elisabeth (Hrsg.): Carl und Karin Larsson. Ihre Leben und ihre Kunst. Weingarten 1998.

Soiné, Knut: Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz. Neustadt/Aisch 1990

Spieker, Ira: Bürgerliche Mädchen im 19. Jahrhundert. Erziehung und Bildung in Göttingen 1806 – 1866. (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen, Bd. 4). Göttingen 1990.

Spielen und Lernen. Spielzeug und Kinderleben in Frankfurt 1750 – 1930. Kat. zur Ausst. im Historischen Museum Frankfurt (Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 22). Frankfurt a.M. 1984.

„Spielzeug in der Grube lag und schlief…" Archäologische Funde aus Römerzeit und Mittelalter. Kat. zur Ausst. der Städtischen Museen Heilbronn, 20. August – 31. Oktober 1993 (museo 5/1993). Heilbronn 1993.

Spielzeug, Spiel und Spielereien. Kat. zur Ausst. im Niederösterreichischen Landesmuseum in Wien, 25. April – 02. November 1987. Wien 1987.

Spiess, Dominique: Kinder: Bilder berühmter Maler. Blanckenstein 1992.

Splendor Solis: Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband mit Beitragen von Ursula Götz u. a. Gütersloh/München 2005.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Jean Siméon Chardin (1699-1779). Ostfildern-Ruit 1999.

Stadler, Wolf: Maler sehen Kinder. Kindliches Wesen und Tun in Meisterwerken aus sechs Jahrhunderten. Freiburg u. a. 1988.

Stadt im Wandel. Kunst und Kultur des Bürgertums in Norddeutschland 1150-1650, 4 Bde. Bd. 1: Katalog der Objekte. Kat. zur Ausst. der Niedersächsischen Landesausstellung im Landesmuseum Braunschweig u. a., 24. August – 24. November 1985. Stuttgart- Bad Cannstatt 1985.

Stange, Alfred: Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 316). Baden-Baden/Strasbourg 1958.

Steiger, Eva und Ivan: Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden. München 2004.

Stemmler, Theo: Vom Jeu de paumes zum Tennis. Frankfurt a.M. 1988.

Steward, James Christen: The New Child: British Art And the Origins of Modern Childhood, 1730 – 1830. Kat. zur Ausst. im University Art Museum and Pacific Film Archive in Berkeley u. a., 23. August – 19. November. 1995 Washington 1995.

Stone, Lawrence: The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800. London 1977.

Stortz, Martha Ellen: „Where or When Was Your Sevant Innocent?“: Augustine on Childhood. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001, S. 78 – 102.

Strobl, Alice: Johann Baptist Reiter, hrsg. von der Kulturverwaltung der Stadt Linz. Wien/München 1963.

Theopold, Wilhelm: Das Kind in der Votivmalerei. München 1981.

Thuillier, Jacques: Jacques Stella. Metz 2006.

Tomas, Greg M.: Impressionist Dolls: On the Commodification of Girlhood in Impressionist Painting. In: Brown, Marilyn R. (Hrsg.): Picturing Children. Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud. Ashgate 2002.

Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge. Monographie und kritischer Katalog. München 1975.

Ders.: Philipp Otto Runge. Die Hülsenbeckschen Kinder. Von der Reflexion des Naiven im Kunstwerk der Romantik. Frankfurt a.M. 1987.

Traina, Christina L. H.: Thomas von Aquin on Children and Childhood. In: Bunge, Marcia J. (Hrsg.): The Child in Christian Thought. Cambridge 2001.

Uhde, Sophie von: Farbenspiele des Lebens. Berlin 1937.

Ullrich, Heiner: Reformpädagogisches Denken „vom Kinde aus“. Betrachtungen über das romantische Kinderbild und seine Wirkung auf den pädagogischen Diskurs der Moderne. In: Schmitt, Hanno/Siebrecht, Silke (Hrsg.): Eine Oase

des Glücks. Der romantische Blick auf Kinder. Kat. zur Ausst. im Rochow-Museum in Reckahn, 31. August – 01. Dezember 2002. Berlin 2002, S. 41 – 56.

Unterkircher, Franz: Das Rothschild-Gebetbuch. Die schönsten Miniaturen eines flämischen Stundenbuches. Graz 1984.

Untheim, Kathrin: Zur Geschichte der Kindheit. In: Metz-Becker, Marita (Hrsg.): Schaukelpferd und Schnürkorsett. Kindheit um 1800. Marburg 2002, S. 10 – 13.

Uzzi, Jeannine Diddle: Children in the Visual Arts of Imperial. Cambridge u. a. 2005.

Velten, Hans Rudolf: Das selbst geschriebene Leben. Eine Studie zur deutschen Autobiographie im 16. Jahrhundert (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 29). Heidelberg 1995.

Vermeersch, Valentin: L'enfant (Museumpromenade 12). Brugge 1995.

Völlnagel, Jörg: Splendor solis oder Sonnenglanz. Studien zu einer alchimistischen Bilderhandschrift. München 2004.

Ders.: Transkription des Textes. In: Splendor Solis: Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband mit Beitragen von Ursula Götz u. a. Gütersloh/München 2005.

Vogel, Helmut u. a.: Karl Heinrich Wilke (Deaf History, Bd. 2). Berlin 2000.

Vogel-Köhn, Doris: Rembrandts Kinderzeichnungen. Köln 1974 (Diss. Würzburg 1974).

Vom Adel der Malerei: Holland um 1700. Kat. zur Ausst. im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln u. a., 14. Oktober 2006 – 21. Januar 2007. Köln 2006.

Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kat. zur Ausst. im Rijksmuseum in Amsterdam u. a., 14. März – 09. Juni 1985. Amsterdam /Frankfurt a.M. 1985.

Von der lustvollen Betrachtung der Bilder. Leidener Feinmaler in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister. Kat. zur Ausst. in der Gemäldegalerie Alte Meister, 15. September – 03. Dezember 2000. Leipzig 2000.

Vries, Sandra de (Hrsg.): De zestiende- en zeventiende eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmar. Collectie-catalogus. Zwolle 1997.

Waldmann, Emil: Das Bild des Kindes in der Malerei. Oldenburg/Berlin 1940.

Wallert, Arie u. a.: The Holy Kinship: A Medieval Masterpiece. Amsterdam 2001.

Wappenschmidt, Toni: Kinder in der Genremalerei. So nah und doch so fern der Wirklichkeit. In: Weltkunst 18 (1995), S. 2344 – 2345.

Warburg, Anni: Israhel van Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Bonn 1930.

Weber-Kellermann, Ingeborg: Die gute Kinderstube. Zur Geschichte des Wohnens von Bürgerkindern. In: Nietammer, Lutz (Hrsg.): Wohnen im Wandel. Beiträge zur Geschichte des Alltags in der bürgerlichen Gesellschaft. Wuppertal 1979, S. 44 – 64.

Dies.: Der Kinder neue Kleider: 200 Jahre deutsche Kindermoden in ihrer sozialen Zeichensetzung. Frankfurt a.M. 1985.

Dies.: Die Kinderstube. Frankfurt a.M./Leipzig 1991.

Dies.: Die Kindheit. Frankfurt a.M./Leipzig 1997.

Wegmann, Peter (Hrsg.): Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler: Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhard Winterthur. Kat. zur Ausst. der Nationalgalerie der Staatlichen Museen Berlin u. a., 14. Mai – 12. September 1993. Frankfurt a.M./Leipzig 1993.

Weiß, Konrad: Fritz von Uhde als Kindermaler. In: Hochland 8 (1911), S. 81 – 86.

Wenz-Gahler, Ingrid: Wohnen mit Kindern. In: Andritzky, Michael/Sell, Gert (Hrsg.): Lernbereich Wohnen. Didaktisches Sachbuch zur Wohnumwelt vom Kinderzimmer bis zur Stadt. Hamburg 1979, S. 298 – 311.

Werner, Gerlind: Art. Fink. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. 8, München 1986, Sp. 1323–1324.

White, Gwen: Antique Toys and Their Background. London 1971.

Wien, Iris: Transparenz der Unschuld. Ein Blick auf englische Kinderbildnisse des 18. Jahrhunderts. In: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge. Kat. zur Ausst. im Städel Museum in Frankfurt u. a., 20. April – 15. Juli 2007. Frankfurt a.M. 2007, S. 35 – 45.

Wilckens, Leonie von: Spiel, Spiele, Kinderspiel. Kat. zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, 08. März – 04. Mai 1986. Nürnberg 1985.

Willeke, Heike: Ordo und Ethos im Hortus Deliciarum. Das Bild-Text-Programm des Hohenburger Codex zwischen kontemplativ-spekulativer Weltschau und konkret-pragmatischer Handlungsorientierung. Hamburg 2004 (Diss. Hamburg 2004).

Willemsen, Annemarieke: Kinder delijt. Middeleeuwse speelgoed in de Nederlanden. Nijmegen 1998 (Diss. Nijmegen 1998).

Dies.: Images of toys. The Culture of Play in the Netherlands Around 1600. In: Bedaux, Jean Baptist/Ekkart, Rudi (Hrsg.): Pride and Joy. Children's Potraits in Netherlands 1500 – 1700. Kat. zur Ausst. im Frans Hals Museum in Haarlem, 07. Oktober – 31. Dezember 2000 u. a. New York 2000, S. 61 – 72.

Winkler, Friedrich: Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening. Amsterdam 1978.

Wirth, Karl August: Art. Erdbeere. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd. 5. München 1986, Sp. 984-994.

Wüthrich, Lucas: Windrädchenlanze und Steckenpferd. Kinderturnier und Kampfspielzeug um 1500. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 38 (1981), S. 279 – 289.

Zander-Seidel, Jutta: Kleiderwechsel. Frauen-, Männer-, Kinderkleidung des 18 bis 20. Jahrhunderts. (Die Schausammlungen des germanishen nationalmuseums, Bd. 1). Nürnberg 2002.

Dies.: Die Ikonographie der Kleider. Zur Rolle des Kostüms in den Splendor Solis-Miniaturen. In: Splendor Solis: Handschrift 78 D 3 des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Kommentarband mit Beitragen von Ursula Götz u. a. Gütersloh/München 2005.

Zelger, Franz: Stiftung Oskar Reinhart Winterthur, 3 Bde. Bd. 1: Schweizer Maler des 18. und 19. Jahrhunderts. Zürich 1977.

Zingerle, Ignaz Vinzenz: Das deutsche Kinderspiel im Mittelalter. Innsbruck 1873[2].

Internetquellen

http://www.kalender-365.de <20.01.10>.

http://www.musee-imaginaire.de <20.01.10>.

http://www.neumarkt-dresden.de/kinderfries.html <10.01.10>.

Tille, Rebecca: Christliche Symbolik und biblische Anspielungen beim Wilden Alexander – am Beispiel der Werke „Weihnachtslied“, „Erdbeerlied“ und „Antichristgedicht“.
http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/126094.html.
2008 <30.01.10>.

B. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1 Fritz von Uhde „Die Kinderstube“



Abb. 2 Fritz von Uhde „Das Bilderbuch“



Abb. 3 Fritz von Uhde „Die Schularbeiten“



Abb. 4 Fritz von Uhde „Die Fischerkinder von Zandvoort“



Abb. 5 Fritz von Uhde „Kinderstudie“



Abb. 6 Fritz von Uhde, „Große Schwester“



Abb. 7 Fritz von Uhde, „Spielender Knabe“



Abb. 8 Fritz von Uhde, „Die Töchter des Künstlers (In der Laube)“

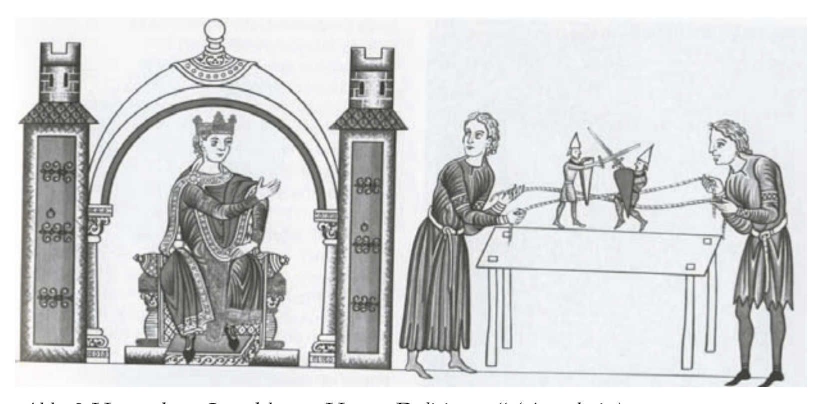


Abb. 9 Herrard von Landsberg, „Hortus Deliciarum“ (Ausschnitt)



Abb. 10 Jehan de Bel, „Li ars d'amor, de vertu et de boneurté" (Ausschnitt)

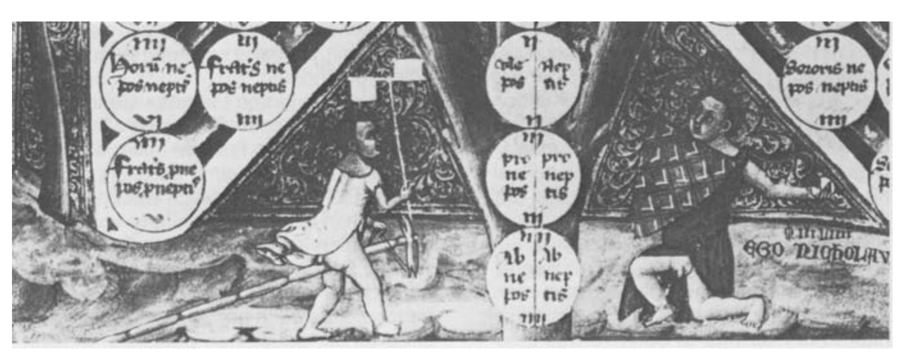


Abb. 11 Nicolò da Bologna, „Arbor consanguinitatis" (Ausschnitt)



Abb. 12 Unbekannter Kölnischer Meister, „Das Leben Christi in 35 Szenen" (Ausschnitt)



Abb. 13 Geertgen tot Sint Jans, „Heilige Sippe"



Abb. 14 Umgebung des Meisters der Maria von Burgund, „Gent-Brügger Stundenbuch“

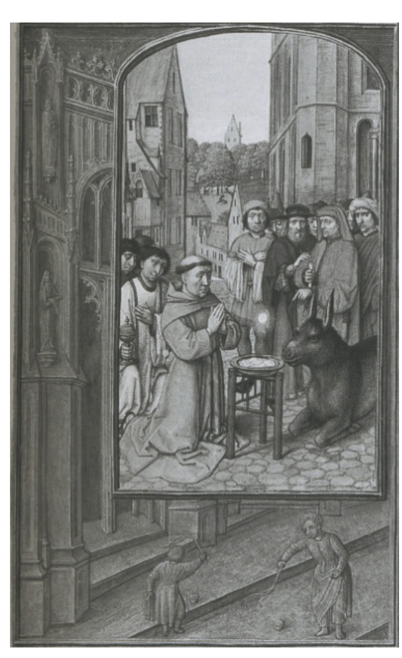


Abb. 15 Simon Bening, Gerard Horenbout u. a., „Rothschild-Gebetbuch“



Abb. 16 Umkreis Simon Bening, „Stockholm-Kassel Stundenbuch“

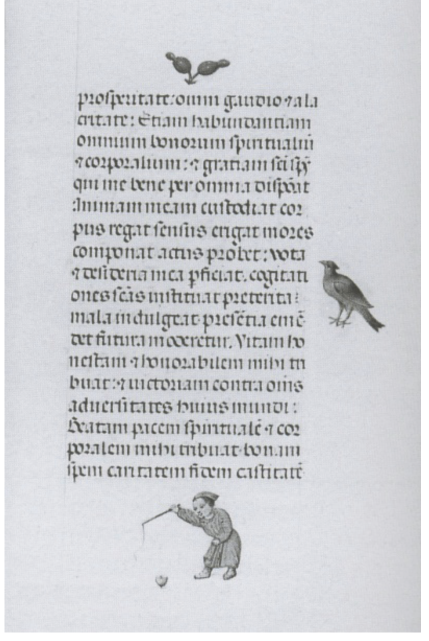


Abb. 17 Simon Bening, Gerard Horenbout u. a., „Croy Stundenbuch“
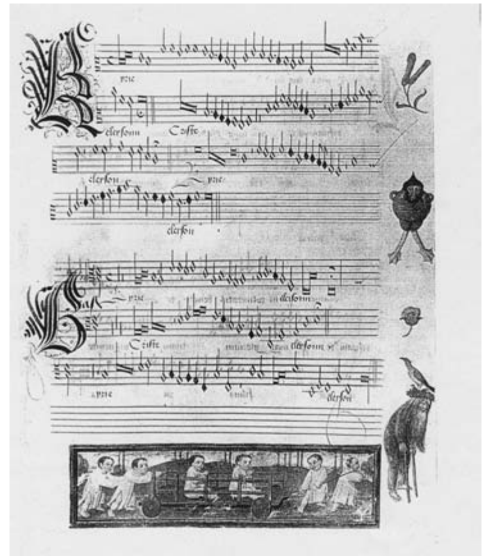


Abb. 18 Johannes Ockeghem, „Kyrie I Missa Au travail suis"



Abb. 19 Israhel van Meckenem, „Kinderspiele"







Abb. 20 Hausbuchmeister, „Spielende Kinder"



Abb. 21 Hieronymus Bosch, „Kreuztragung Christi“ (Rückseite)



Abb. 22 Unbekannter Künstler, „Lateinlehre für Anfänger“ (Ausschnitt)



Abb. 23 Hans Weiditz, „Kinderalphabet“



Abb. 24 Simon Bening, „Golfboek“ (Ausschnitt)



Abb. 25 Jörg Breu d. Ä., „Kinderspiele“



Abb. 26 Veit Konrad Schwarz, „Sommerliche Kinderspiele“



Abb. 27 Trostspiegel- oder Petrarcameister, „Kinderstube“



Abb. 28 Pieter Bruegel d. Ä., „Kinderspiele“



Abb. 29 Nicolaes de Bruyn, „Die neun Lebensalter“



Abb. 30 Unbekannter Künstler, „Blütenteppich“ (Ausschnitt)





Abb. 31 Giovanni di Ser Giovanni, genannt Lo Scheggia, „Gioco del Civettino", Vorder- und Rückseite



Abb. 32 Unbekannter Künstler, „Familie der Heiligen Anna" (Ausschnitt)



Abb. 33 Adrian van Overbeck, „Annenaltares" (Ausschnitt)



Abb. 34 Unbekannter Künstler, „Antwerpener Passions-Retabel“ (Ausschnitt)



Abb. 35 Werkstatt des Jan Terwen Aertz, „Misericordie“ in der Grote kerk in Dordrecht



Abb. 36 Isaac Claesz. van Swanenburgh, „Catharina von Warmondt“



Abb. 37 Jan Anthonisz. van Ravesteyn, „Porträt des Joannes de Ruyter“



Abb. 38 Claes Jansz. Visscher, „Beter stil gestaen“



Abb. 39 Conrad Meyer, „Die Kindhäit wird genännt/ Ain blindhäit, die nicht känt, Den wol gemainten raat:/ Drauff kommt die reu Zuspaat“



Abb. 40 Jan Gerrits Swelinck, nach Adriaen van de Venne: „Kinder spel gheduidet tot Sinne beelden ende Leere der Seden/ ex nugis seria“



Abb. 41 Jacob van der Heyden, „Kinderspiel/ oder Spiegel dieser Zeiten"



Abb. 42 Jacques Stella, „Le Brelan"



Abb. 43 Peter Paul Rubens, „Kind mit Vogel"



Abb. 44 Nicolaes Elias Pickenoy zugeschrieben, „Gerritgen Dircksdr. Poelenburch mit ihren Enkeln Pieter, Egbert und Catarina Tulp"



Abb. 45 Unb. Niederländischer Künstler, „Junge mit Drachen“



Abb. 46 Gerrit van Honthorst, „Hieronymus und Frederik Adolf van Tyull van Seerooskerk“



Abb. 47 Johanna Vergouwen, „Zwillinge“



Abb. 48 Dirk Hals, „Knabe und Mädchen beim Kartenspiel“



Púeri lúdere ſolent vel *globis fictilibus*; 1	Die Knaben pflegen zu ſpielen entweder mit Schuſ- (ſern, Schnell- (keulchen; 1	 Globus, m. 2. fictilis, c. 3. der Schuſſer, (das Schnellkeulchen.)
vel jactantes *globum* 2 ad *conos*; 3	oder ſie ſchieben die Kugel 2 nach den Kegeln; 3	Jactans, o. 3. ſchiebend. Globus, m. 2. die Kugel. Conus, m. 2. der Kegel.

vel

Abb. 49 Amos Comenius, „Ludi pueriles“



Abb. 50 Charles Coypel, „Kinderspiele bei der Toilette“



Abb. 51 Jean Siméon Chardin, „Das Mädchen mit dem Federball“



Abb. 52 Jean Siméon Chardin, „Das Kartenhaus“



Abb. 53 Martin Engelbrecht, „Der Frühling“



Abb. 54 William Hogarth, „A Children's Party"



Abb. 55 Francis Hayman, „Drachen steigen"



Abb. 56 Joseph Francis Nollekens, „Die Kinder der Familie Nollekens beim Spiel mit Kreisel und Karten“

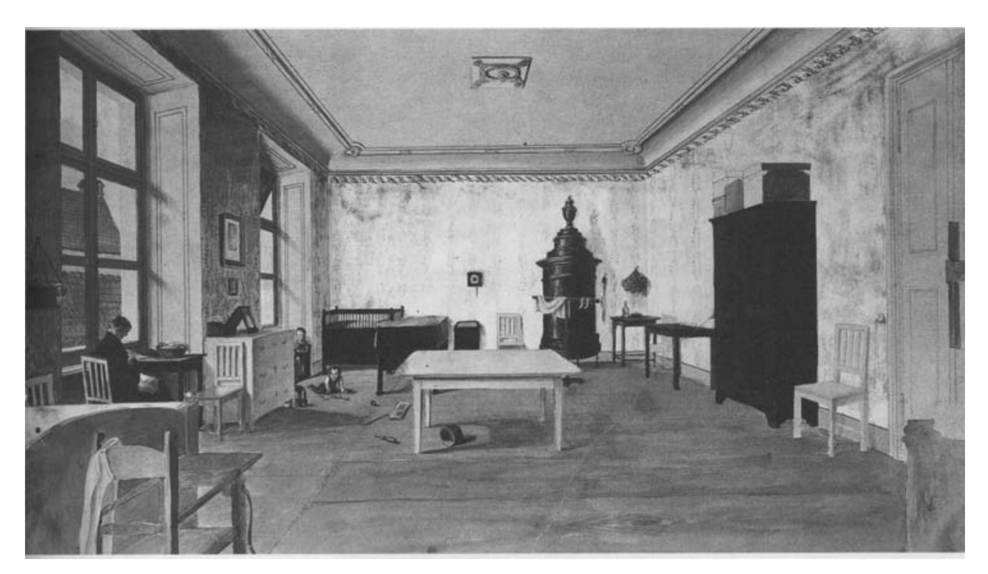


Abb. 57 Clammer (?), „Kinderzimmer in Linz“



Abb. 58 Unbekannter Künstler, „Kinderstube"



Abb. 59 Josef Danhauser, „Das Kind und seine Welt"



Abb. 60 Albert Anker, „Die Genesende I“



Abb. 61 Andre Henri Dargelas, „Die glückliche Familie“



Abb. 62 Henriette Browne, „Die Kinderstube“



Abb. 63 Seymour Joseph Guy, „The Story of Golden Locks“

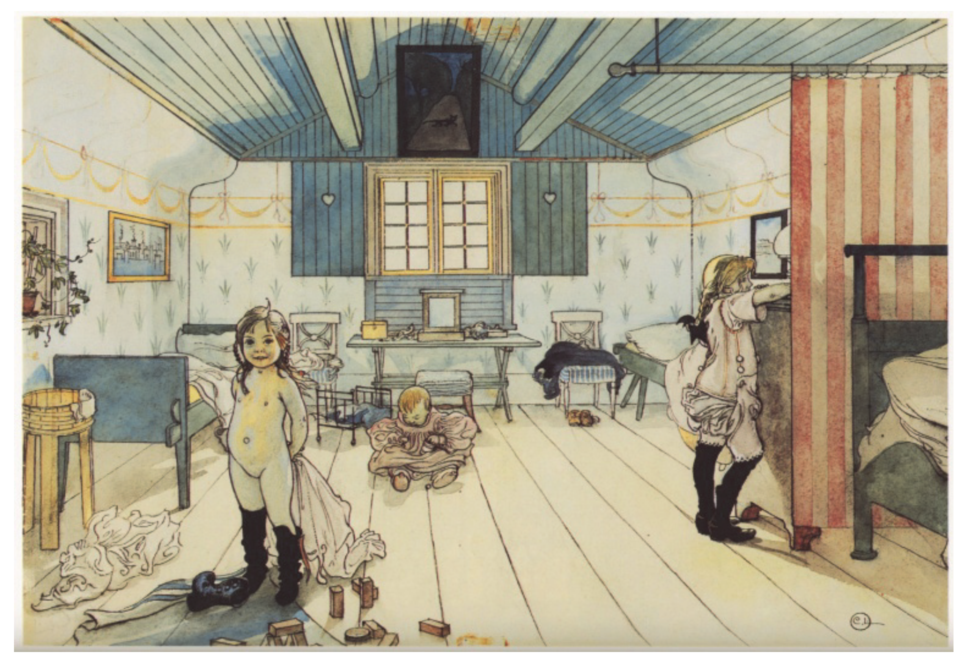


Abb. 64 Carl Larsson, „Im Schlafzimmer von Mama und den kleinen Mädchen“



Abb. 65 Buchillustration, „Die Kinderstube“



Abb. 66 Johann Michael Voltz, „Spielzimmer für Mädchen“



Abb. 67 Buchillustration aus Haus, Stadt, Land, „Kinderzimmer“



Abb. 68 Illustration aus „Herzblättchens Zeitvertreib“

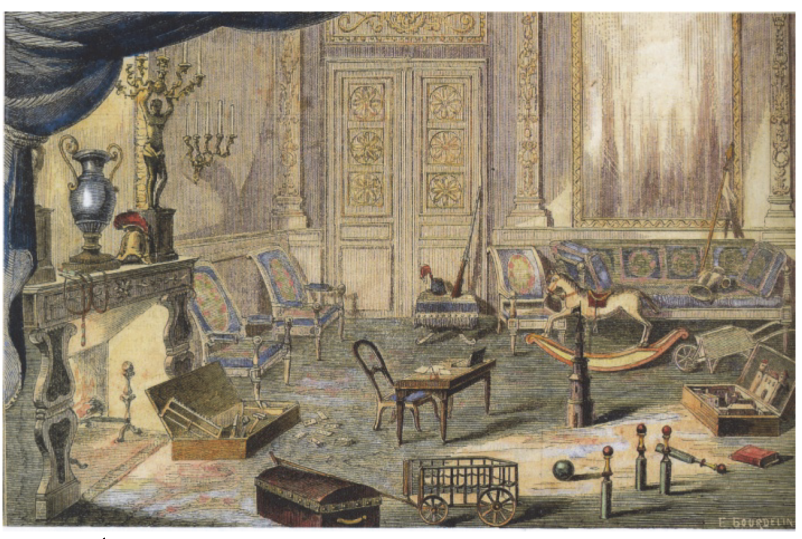


Abb. 69 Émile Bourdelin, „Der Salon des kaiserlichen Prinzen in Compiègne“



Abb. 70 F. (?) Schrank, „Bildnis einer Familie“



Abb. 71 Johann Heinrich Hillebrandt, „Spielendes Mädchen der Familie von Lieth“



Abb. 72 Unbekannter deutscher Künstler, „Der kleine Trompeter“



Abb. 73 Johann Peter Hasenclever, „Die Pfarrerskinder“



Abb. 74 Henry Ritter, „Herr Hinzelmann“



Abb. 75 Max Liebermann, „Kind an der Truhe – Käthe, die Tochter des Künstlers, spielend“



Abb. 76 Heinrich Eduard Linde-Walther, „Kind im Spielzimmer“



Abb. 77 Peter Fendi, „Kaiser Franz I. und Kaiserin Carolina Augusta im Kreise ihrer Enkelkinder im Arbeitszimmer“



Abb. 78 Jan Verhas, „De meesterschilder“



Abb. 79 Wilhelm Marstrand, „Die Familie Waagepetersen"



Abb. 80 Arthur Boyd Houghton, „Innenraum mit spielenden Kindern"



Abb. 81 James Jacques Joseph Tissot, „Hide and Seek"



Abb. 82 Auguste Renoir, „Der Nachmittag der Kinder in Wagemont"



Abb. 83 Georg Morland, „A Visit to the Child at Nurse“



Abb. 84 Carl Wilke, „Das Wohnzimmer“



Abb. 85 Hugo Leopold Friedrich Heinrich Bürkner, „Häusliche Beschäftigung“



Abb. 86 E. Voigt, „Kochfest“



Abb. 87 Friedrich Otto Runge, „Hülsenbecksche Kinder“



Abb. 88 Ludwig Knaus, „Drei Kinder auf einer blühenden Wiese“



Abb. 89 Johann Baptist Reiter, „Kinder beim Soldatenspiel“



Abb. 90 Anton Heinrich Dieffenbach, „Spielende Kinder im Wald“



Abb. 91 Friedrich Kaulbach, „Spielende Kinder mit Hund“



Abb. 92 Carl Spitzweg, „Drachensteigen“



Abb. 93 George Morland, „Blind Man's Buff“



Abb. 94 James Ward, „Hobby Horse"



Abb. 95 Jacques-Laurent Agasse, „Der Spielplatz"

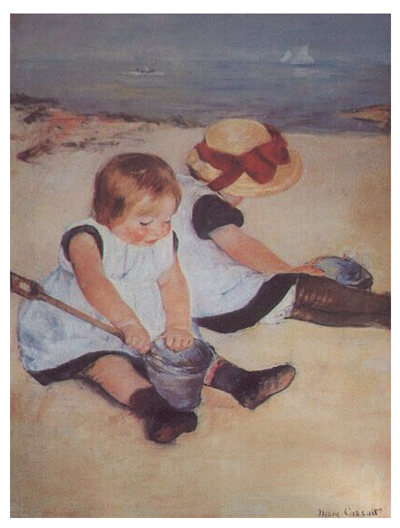


Abb. 96 Mary Cassatt, „Kinder spielen am Strand“

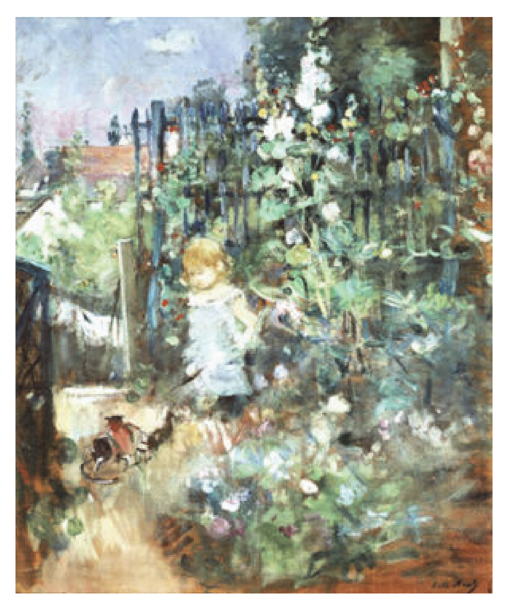


Abb. 97 Berthe Morisot, „Kind zwischen Stockrosen“

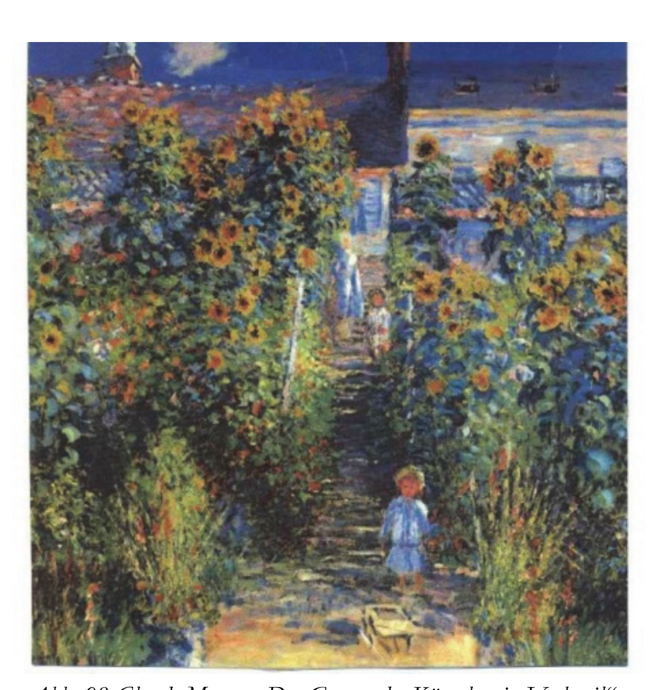


Abb. 98 Claude Monet, „Der Garten des Künstlers in Vetheuil“



Abb. 99 Claude Monet, „Das Haus des Künstlers in Argenteuil"

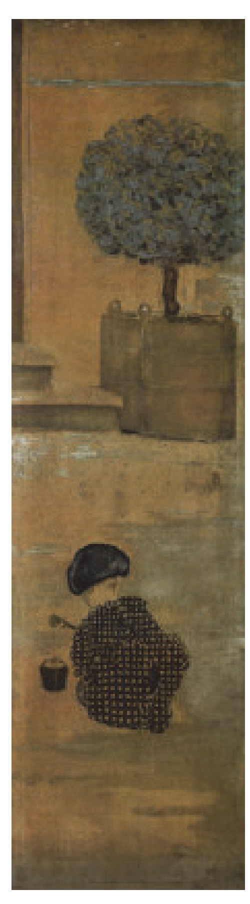




Abb. 100 Thomas Eakins, „Baby at play"

Abb. 101 Pierre Bonnard, „Im Sand spielendes Kind"



Abb. 102 Nach Daniel Chodowiecki, gestochen von J.F. Schuster, „Kinderspiele" Tafel VI



Abb. 103 Nach Daniel Chodowiecki, gestochen von J.F. Schuster, „Kinderspiele" Tafel V

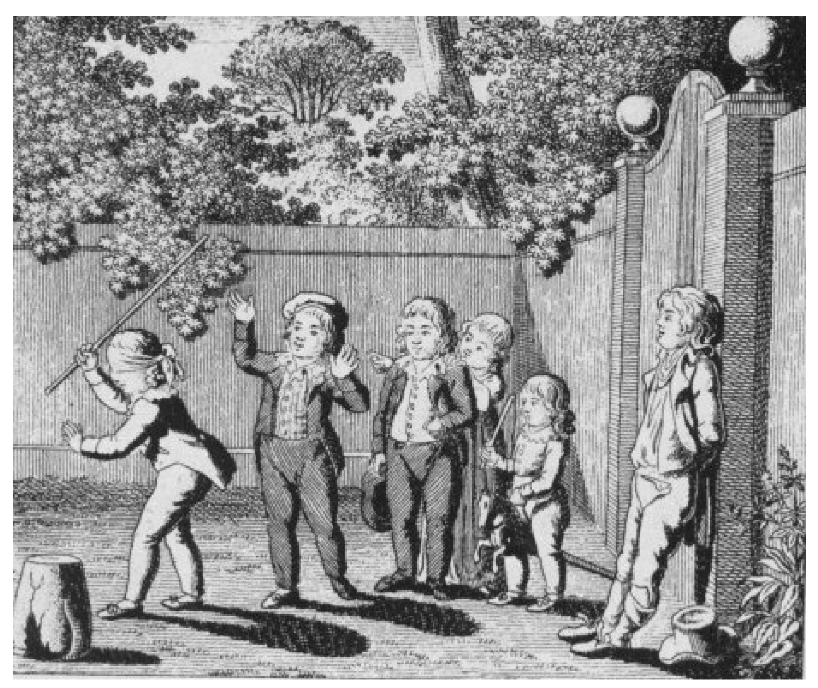


Abb. 104 Johann Benedict Wunder, Illustration aus „Mannigfaltigen Kinder- und Lesebuch zum Nutzen und Vergnügen für die Jugend“ „Topfschlagen“

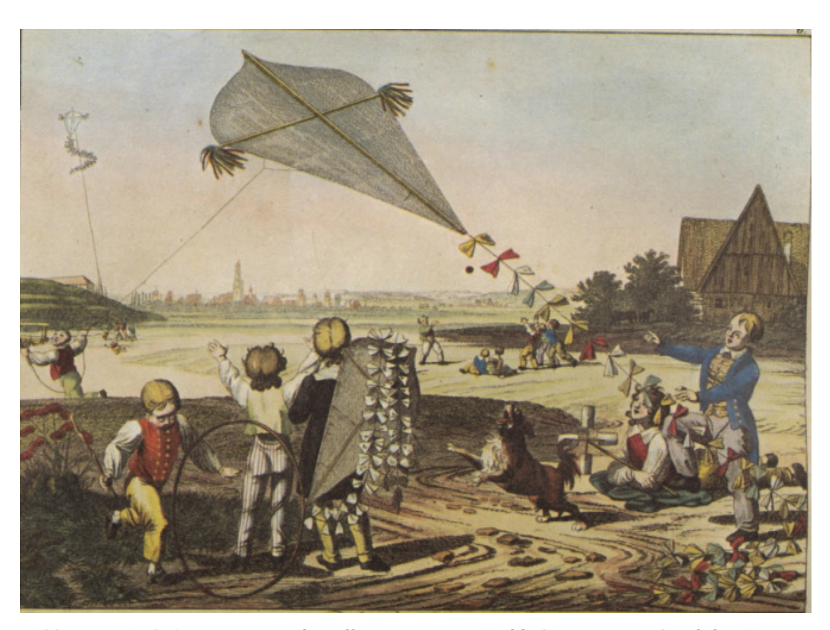


Abb. 105 Unbekannter Künstler, Illustration eines Bilderbogens „Der Spielplatz“



Abb. 106 James Tissot, „Le petit Nemrod“



Abb. 107 E. Voigt, „Verstecken“

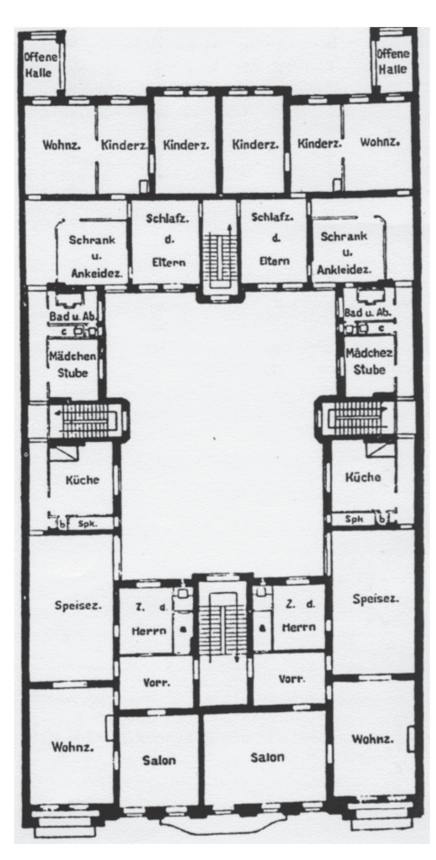


Abb. 108 Grundriss zweier Etagenwohnungen

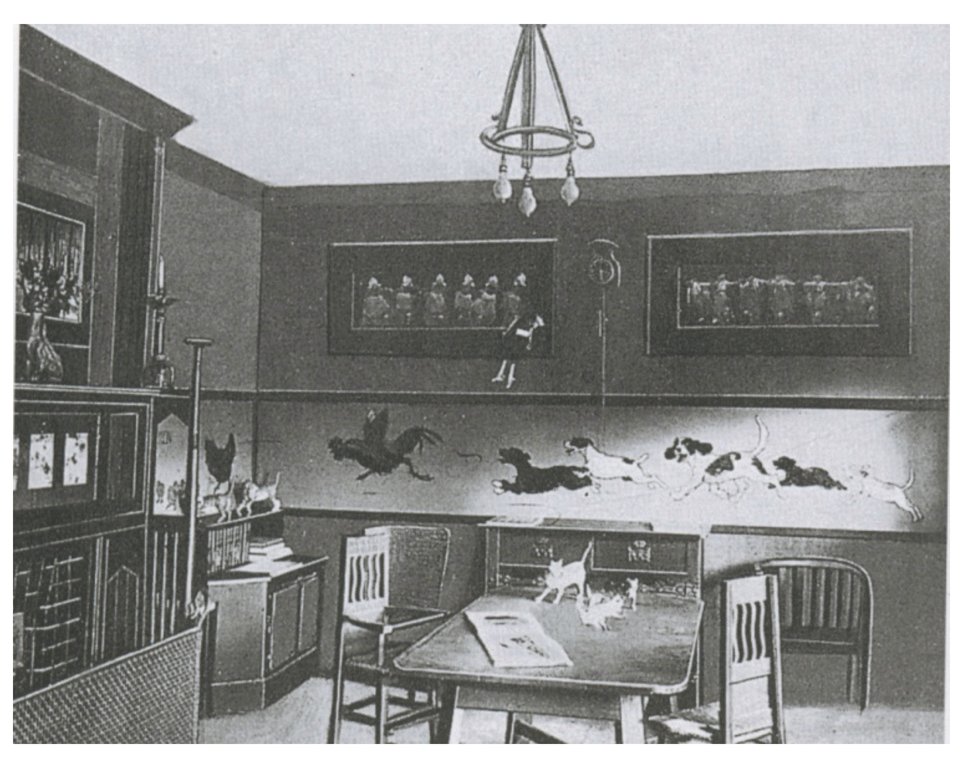


Abb. 109 Englisches Kinderzimmer, um 1900



Abb. 110 Schreibpult



Abb. 111 Kindertapete



Abb. 112 Deutsche Puppe: Papiermaché-Gelenkkörper, Biskuitkurbelkopf, Mohairperücke, Schlafaugen



Abb. 113 links Gliederpuppe, Simon und Habig Ohrdurf/Thüringen; Rechts Gliederpuppe Johannes Christoph Lindner



Abb. 114 Puppenwagen

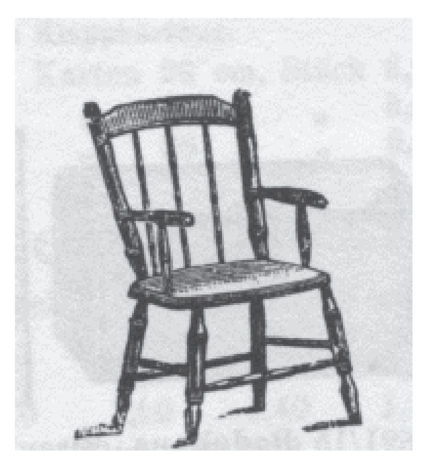


Abb. 115 Puppenstuhl



Puppen.

Grosse Kugelgelenk-Puppen mit Bisquitkopf, Mohair-Lockenperrücke, Strümpfen, Schuhen und Hut.

Mit Schlafaugen.

2593/6 Blusen-Kleid, gemustert Satin, m. Gimpenbesatz u. Schleifen, 43 cm, Stück 2,75
7 „ „ „ „ Spitzenbesatz „ „ 46 „ „ 4,25
9 Jacken- „ einfarbig Alpacca, „ Agrements, Spitzenbluse, 48 „ „ 6,00
10 Blusen- „ „ Rips, „ Spitzenbesatz u. Schleifen, 50 „ „ 7,00

Jedes Stück im Karton.

Feine Kugelgelenk-Puppen mit feinem Bisquitkopf, Mohair-Lockenperrücke, Strümpfen, Schuhen und Hut.

Mit Schlafaugen.

2594/11 Blusen-Kleid, durchbr. Stoff, m. Band, Spitzen u. Unterkleid, 26 cm, Stück 3,50
12 „ „ Spitzenstoff, „ „ „ „ „ 33 „ „ 5,50
13 Taillen- „ Satinstoff, „ „ u. Spitzengarnierung, 37 „ „ 6,50
14 Blusen- „ bedruckt Voile, „ „ Spitzen und Gürtel . . 39 „ „ 9,00
15 Taillen- „ Piquetstoff, mit Eisbärmantel . . . . 36 „ „ 3,75

Abb. 116 Puppen mit Preisangaben



Abb. 117 Schwarzblechherd

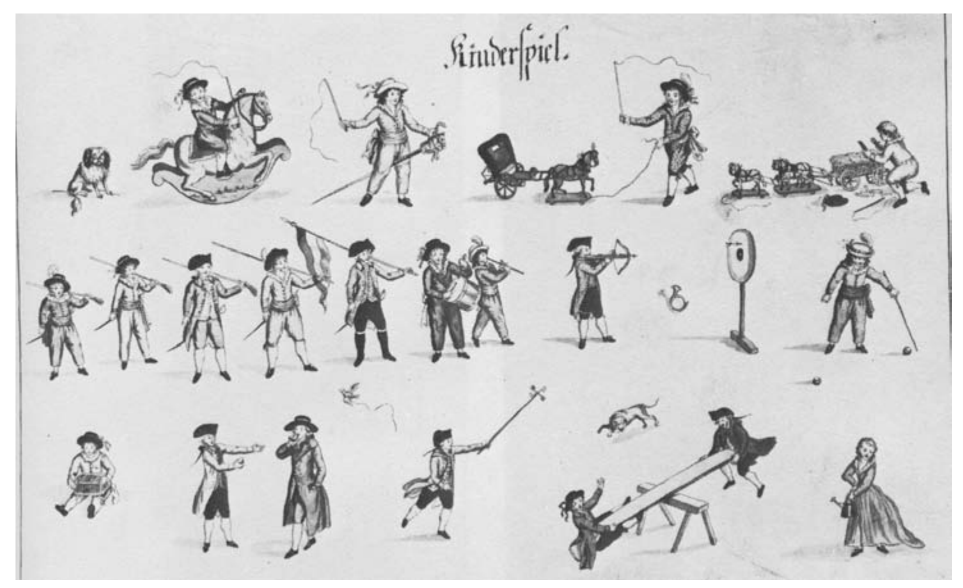


Abb. 118 Christoph Andreas Pfautz, „Knabenspiele“



Abb. 119 Laubsägekasten



Abb. 120 Militärisches Spielzeug

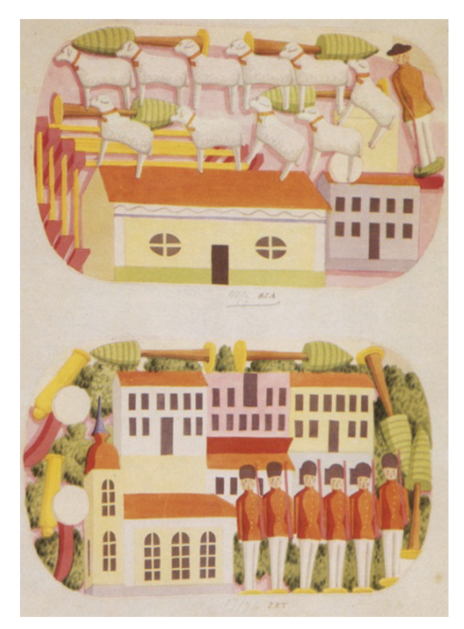


Abb. 121 Spanschachtelfüllungen, Olbernhauer Musterbuch



Abb. 122 Hampelmänner, Oberammergau



Abb. 123 Lederflechtschuh



Abb. 124 Schürze für Mädchen von drei bis vier Jahren



Abb. 125 Skeleton



Abb. 126 Tunika

Im Jahr 1889 malte Fritz von Uhde die „Kinderstube“, die seine drei Töchter in ihrem Spiel- und Schlafraum zeigt. Wie selbstverständlich mutet dem heutigen Betrachter diese detailreiche und lebendige Szene an und doch gibt es nur wenige vergleichbare Darstellungen. Gemälde und Grafiken vom späten Mittelalter bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert zeigen die Ikonografie des spielenden Kindes sowie gängige Spiel- und Wohnmilieus und machen deutlich, dass erst seit gut 200 Jahren vermehrt Räume mit der Funktionszuschreibung eines Kinderzimmers versehen wurden. Dies hängt eng mit einer sich wandelnden Beurteilung der Kindheitsphase und des Kinderspiels zusammen, was wahrnehmbare Auswirkungen auf die Darstellungsmodi und -kontexte hat. Inwieweit Uhdes „Kinderstube“ mit der alltäglichen Lebenswelt bürgerlicher Kinder in Verbindung gebracht werden kann, veranschaulichen sachkulturelle und schriftlichen Überlieferungen. Sie eröffnen Einblicke in die Verbreitung und Einrichtung von Kinderstuben, in gängige Spiele und Spielzeuge sowie zu Kinderkleidung im 19. Jahrhundert. Durch diesen interdisziplinären Forschungsansatz zeichnet die Untersuchung ein umfassendes und lebendiges Bild vergangener kindlicher Lebenswelten.



ISBN: 978-3-941875-90-6

Universitätsverlag Göttingen